WORLD THEATRE

THE CHEKHOV CENTENARY

SUMMER 1960
VOLUME IX — N° 2

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

ADMINISTRATION

S.A. LES ÉDITIONS
ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141-143, avenue de Scheut
BRUXELLES 7
C.C.P. 123 – Banque : Kredietbank
Tél. : 22.79.25

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER
51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III
C.C.P. 8756-18 – Tél : ARChives 47-94

SUBSCRIPTIONS

If you are enable to obtain "World Theatre" from your usual bookseller, you may become a subscriber through the following agents. The yearly subscription rate for four copies is quoted.

ABONNEMENTS

Si vous ne trouvez pas «Le Théâtre dans le Monde» chez votre libraire habituel, vous pouvez vous abonner aux agences suivantes. Le prix indiqué est celui de l'abonnement annuel, c'est-à-dire à quatre numéros.

ALLEMAGNE – W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1. — D.M. 15.—

AUSTRALIA – Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I. Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney. — A.£ 1/10/-

BELGIQUE – S.A. Éditions Meddens, 141-143, avenue de Scheut, Bruxelles 7. La Rose des Vents, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18. — F.B. 150.—

CANADA – Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal. — $ 3.50

DANEMARK – Einar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K. — $ 3.50

ESPAGNE – Ediciones Ibero-Americanas S.A., Pizarro, 9, Madrid. — Pst. 225

FINLAND – Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki. — $ 3.50

FRANCE – Elsevier, 51, rue des Archives, Paris III. — N.F.F. 15 -

INDIA – Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta. — Sh. 25 -

ISRAEL – Blumstein's Bookstores Ltd, 35, Allenby Road, Tel Aviv. — I.P. 9.500 -

ITALIE – Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milano. — $ 3.50

JAPAN – Japanese Centre of the I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-ku, Tokyo. — $ 3.50

LIBAN – Librairie Universelle, avenue des Français, Beyrouth. — N.F.F. 15 -

NETHERLANDS – Nederlands Centrum van het Internationaal Theater Instituut, Nieuwe Uitleg 15, Den Haag. — Fl. 12 -

NORWAY – A/S Narvesens Litteratur Tjeneste, Box 115, Oslo. — N.Kr. 26 -

SWEDEN – A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm. – C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16. — S.Kr. 18.50

SUISSE – Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich. — F.Ss. 15.60

TUNISIE – V. Boukhors, 5, rue Nocard, Tunis. — N.F.F. 15 -

UNITED KINGDOM – Max Reinhardt Ltd., 10, Earlham Street, London W.C. 2. — Sh. 25/-

U. S. A. – Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N.Y. — $ 3.50

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L.I.I.T.

ARGENTINA – D. Edmundo Guibourg, a.b.s. Argentores, rua Melo 1818, Buenos Aires.

AUSTRALIA – Australian National Centre for the I.T.I., c/o 4th Floor, 50 Miller St., North Sydney.

BELGIQUE – M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, Bruxelles.

BRASIL – M. Guilherme Figueiredo, p.a. Société des Auteurs, av. Almirante Barroso, 97, 3e, Rio de Janeiro.

BULGARIA – M. Dimitrov, Centre Bulgare de l'I.I.T., 4, place de Lénine, Sofia.

CANADA – M. Gratien Gélinas, 1237 Sanguinet Street, Montreal.

ÇESKOSLOVENSKO – Prof. Mirko Ocadlik, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.

CHILE – M. Miguel Frank, Huerfanos 1117, of. 432, Santiago de Chile.

COLOMBIA – M. Enrique Buenaventura, p.a. Festival de Teatro, 9-38, avenida Jimenez. piso 50 Bogota D.E.

CUBA – M. Fr. Morin, Mission 208, Habana.

DANMARK – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

D. B. R. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfurstendamm 72, Berlin-Halensee.

D. D. R. - M. Wolfgang Langhoff, Schumannstrasse 13 a, Berlin N. 4,

ESPANA – D. José Munoz Fontan, Fernando el Santo 20, Planta 4a, Madrid.

FRANCE – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

HELLAS – M. Alexis Minotis, 5 rue Karytsi, Athènes.

HELVETIA – M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.

ICELAND – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.

INDIA – Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, Flat n° 4, Shankar Market, New Delhi.

ISRAEL – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.

ITALIA – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11, via Molise, Roma.

JAPAN – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.

JUGOSLAVIJA – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.

KOREA – M. Chi-jin Yoo, 7-28 Kalwoldong, Yongsanku, Seoul.

MAGYARORSZAG – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt, 57, Budapest 1.

MEXICO – M. Rafael Solana - Palacio de Belles Artes, Departamento de Teatro, Mexico D, F,

NEDERLAND – Jhr. P.J.W. de Brauw, Nieuwe Uitleg, 15, La Haye.

NORGE – M. Axel-Otto Normann, Oslo Nye Teater, Oslo.

ÖSTERREICH – Prof. E. Haussermann, Theater in der Josefstadt, Vienne VIII.

POLSKA – M. Bohdan Korzeniewski, Semj. skr. 149, Warszawa.

ROMANIA - Mme Lucia Sturdza Bulandra, 16 rue Filimon Sirbu, Bucarest.

SOUTH AFRICA – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261 Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.

S. S. S. R. - M.M. Tsarev, a.b.s. Association soviétique du Théâtre, Gorki 16 2, Moscou.

SUOMI – M. Arvi Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

SVERIGE – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.

TURKIYE – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosu, Kavaklidere Goreme Sokak 7/IX, Ankara.

UNITED KINGDOM – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.

URUGUAY – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Calle Pablo de Maria 1382, Montevideo.

U. S. A. – Miss Peggy Wood, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

VENEZUELA — M. Horacio Peterson, Direction de la Culture, Cité Universitaire, Caracas.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SUMMER 1960. «WORLD THEATRE» is published four times a year by S. A., Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique ELSEVIER, 141-143, avenue de Scheut, Brussels 7, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York, Subscription $ 3.50;

SUMMER - ÉTÉ 1960 VOLUME IX, 2

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
avec le concours de l'Unesco

✷

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*

VICE PRESIDENTS – VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*

MEMBERS – MEMBRES
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*, Emile H. Dufour *(Chile - Chili)*,
Carl Ebert *(German Federal Republic - République fédérale d'Allemagne)*,
Kihachi Kitamura *(Japan - Japon)*,
Bohdan Korzeniewski *(Poland - Pologne)*, Claude-André Puget *(France)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*

✷

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
JEAN DARCANTE
6, rue Franklin, Paris (XVIe)

✷

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
84, avenue de l'Armée, Bruxelles (Belgique)

✷

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS – MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

✷

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141, AVENUE DE SCHEUT, BRUXELLES 7

THE CHEKHOV CENTENARY

SUMMARY

THE COVER : Jan Svoboda's setting for *The Sea Gull* by Anton Chekhov.
M : Ottomar Krejca. National Theatre, Prague. 1960.

Editorial, by René HAINAUX 99

The Chekhov Centenary in the U.S.S.R. New Trends in the Interpretation of Chekhov, by Pavel MARKOV 100

In What Style Should Chekhov be Staged? 111

The Replies of :

René ALLIO, Boris BABOTCHKINE, Jean-Louis BARRAULT, Saulo BENAVENTE, Nisson CHIFRINE, Orazio COSTA, John FERNALD, Mario FERRERO, Norris HOUGHTON, Karolos KOUN, Lars Levi LAESTADIUS, Otto NIEDERMOSER, Josefina Sanchez PEDRENO, Rafael RICHART, David ROSS, Peter SCHAROFF, Milenko SERBAN, Zenobiusz STRZELECKI, Jan SVOBODA, Alexandre VASSILIEV, Alberto Gonzalez VERGEL, Jean VILAR, Nicolaas WIJNBERG

The Lighting of Open-Air Performances, by YVES-BONNAT 149

WORLD REVIEWS 158
France, Germany, India, Italy, Netherlands, Sweden, U.S.S.R., United Kingdom, U.S.A., Uruguay

HOMMAGE À TCHÉKHOV

SOMMAIRE

EN COUVERTURE : Décor de Jan Svoboda pour *La Mouette* d'Anton Tchekhov.
M : Otomar Krejca. Théâtre National, Prague. 1960.

Éditorial, par René HAINAUX

La Célébration du Centenaire de Tchékhov en U.R.S.S. – L'Interprétation de Tchékhov évolue, par Pavel MARKOV

Dans quel Style monter Tchékhov?

Commentaires de :

L'Éclairage des Spectacles de Plein-Air, par YVES-BONNAT

CHRONIQUES DU MONDE
Allemagne, États-Unis, France, Inde, Italie, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède, U.R.S.S., Uruguay

COLLABORATORS — CORRESPONDANTS

Members of the I. T. I. — *Membres de l'I. I. T.*

ARGENTINA : J.O. PONFERRADA; AUSTRALIA : Leslie REES; BELGIQUE : Rudi VAN VLAENDEREN; BRAZIL : Olga OBRY; BULGARIA : Boyan DANOVSKI; CANADA : Guy BEAULNE; CESKOSLOVENSKO : Jan KOPECKI; CHILE ; Emile-H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; COLOMBIA; CUBA; DANMARK : Svend FRIDBERG; DEUTSCHE BUNDESREPUBLIK : Ingvelde GELENG; DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK; ESPANA; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; HELLAS : St. SPILIOTOPOULOS; HELVETIA : Paul WEHRLI; ICELAND; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAËL ; Haïm GAMZU; ITALIA : Giacinto GIANCOLA; JUGOSLAVIJA : Mladja VESELINOVIC; MAGYARORSZAG : Ferenc HONT; MEXICO : Celestino GOROSTIZA; NEDERLAND : Françoise M. Wijckerheld Bidsom-BRUIJN; NIPPON : Kihachi KITAMURA; NORGE : C.F. ENGELSTADT; ÖSTERREICH : Heinz KINDERMANN; POLSKA : Henryk SZLETYNSKI; ROMANIA : AGERPRESS; SOUTH AFRICA : Muriel KAVANAGH; S.S.S.R. : Pavel MARKOV; SUOMI : Verneri VEISTÄJÄ; SVERIGE : Margareta NYLANDER; TURKIJE : Muhsin ERTUGRUL; UNITED KINGDOM : KENNETH RAE-J.C. TREWIN; UNITED STATES OF AMERICA : ROSAMOND GILDER-Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO; VENEZUELA.

Non-members of the I. T. I. — *Non membres de l'I. I. T.*

NEW ZEALAND; PERU : Bernardo ROCA-REY

EDITORIAL

THE year 1960 will have been " Chekhov year " for theatre people the world over. To celebrate the 100th anniversary of his birth, companies of all races, speaking all languages, have staged with affection one or more of his plays.

We wished to avoid banality in our contribution by concentrating on two controversial questions, both of which touch upon the staging of Chekhov.

To begin with we asked Professor Pavel Markov to tell us to what extent interpretation of the major Chekhovian rôles has developed in the past fifty years.

We then approached twenty or more celebrated producers and stage designers of various nationalities to find out how far they considered new trends in scenic design were suitable for the presentation of Chekhov. The reader will no doubt be as surprised as we were to learn that most of the famous names in the theatre demand a bold adaptation of Chekhovian realism. Imbued with a deep and respectful regard for Chekhov, this general rejection of academism will certainly open up new paths. The hundreds of pictures sent us in this connection by the I.T.I. Centres bear striking witness. We only regret that we could only publish a limited number of them.

★

Experiments carried out in France by Yves-Bonnat with regard to the lighting of open-air shows, led us to ask him several times to give us his opinions on this matter. This he has now done. His hope of seeing the equipment for open-air performances clearly defined and even standardised will surely not remain long unfulfilled.

★

To the regular reviews we receive from France, Germany, Great-Britain, Italy and the United States is now added one from the Soviet Union. The horizon is extending.

Forthcoming numbers of World Theatre will deal notably with the following subjects : Theatre in Germany, Television Theatre, the Masque, Theatre and Education. In this connection Africa, South America, Asia and even Oceania will not be neglected.

For the Publications Committee,

POUR les gens de théâtre du monde entier, l'année 1960 aura été l'année Tchékhov. Pour célébrer le centième anniversaire de sa naissance, des compagnies de toutes races et de toutes langues ont monté avec amour une ou plusieurs de ses pièces.

Dans notre hommage, nous avons voulu éviter la banalité, en nous concentrant sur deux questions sujettes à controverses et qui touchent toutes deux à l'interprétation de Tchékhov.

Tout d'abord, nous avons demandé au Professeur Pavel Markov de nous dire dans quelle mesure, en U.R.S.S., les grands rôles de Tchékhov avaient évolué depuis cinquante ans.

Ensuite, nous nous sommes adressés à quelque vingt-trois grands metteurs en scène et décorateurs de nationalités diverses pour leur demander jusqu'à quel point la présentation des pièces de Tchékhov pouvait selon eux s'accorder aux tendances actuelles de la décoration théâtrale. Le lecteur sera sans doute surpris – comme nous l'avons été – de constater que la plupart des « grands » du théâtre réclament une adaptation intrépide du « réalisme » tchékhovien. Tout empreint d'une profonde et respectueuse tendresse pour Tchékhov, ce rejet général de l'académisme ouvre certainement des voies nouvelles. Les centaines de photos que nous ont envoyées à cette occasion les Centres de l'I.I.T., en témoignent de façon éclatante. Combien nous regrettons de ne pouvoir en publier qu'un petit nombre!

Les expériences menées en France par Yves-Bonnat à propos de l'éclairage des spectacles de plein-air nous avaient amenés à lui demander, à diverses reprises, de nous confier ses réflexions à ce sujet. Il nous les livre enfin. Son espoir de voir se préciser et même se normaliser les techniques du plein-air ne restera sûrement pas sans réponse.

A nos chroniques régulières – où reviennent chaque fois l'Allemagne, les États-Unis, la France, la Grande-Bretagne et l'Italie – se joint aujourd'hui l'U.R.S.S. Notre éventail du monde se complète.

Nos prochains numéros porteront notamment sur le Théâtre en Allemagne, sur le Théâtre à la Télévision, sur le Masque, sur le Théâtre et l'Éducation, sujets où ne seront pas oubliées l'Afrique, l'Amérique du Sud, l'Asie, voire l'Océanie.

Pour le Comité des Publications,

RENÉ HAINAUX

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

THE CHEKHOV CENTENARY IN THE U.S.S.R.

LA CÉLÉBRATION DU CENTENAIRE DE TCHÉKHOV EN U.R.S.S.

FROM East to West and North to South, almost every theatre in the Soviet Union has celebrated the centenary of Chekhov's birth by staging one or more of his plays, adaptations of his stories or one or other of his farces.

Productions have been seen at Arkangelsk and Murmansk, Severo-Dvinsk and Kinechma, Grozny and Petrozavodsk, Tallinn and Riga, in Tadjikistan and the Ukraine, in Lithuania and Azerbaidjan.

★

During these celebrations, five new productions of different plays by Chekhov were presented to Moscow audiences.

Fifty-five years after the Art Theatre's first performance of *The Sea Gull*, this same theatre presented a new version of it while still continuing, of course, to stage *The Cherry Orchard*, *Uncle Vanya* and *The Three Sisters*.

The doyen of Moscow theatres, the Maly, tackled an important Chekhov play for the first time with a fine interpretation of *Ivanov*.

The Vakhtangov Theatre presented *Platonov* for the first time in Moscow while the Mossoviet Theatre mounted the world première of his little-known play *Lechii* (The Wood Demon). The surname " Lechii " is given in the play to one of the leading characters because he is always following country roads and woodland paths; this upright, ardent man is a lover of beauty not only in Nature but in human relationships. Although his conduct is at times unexpected, his independent mind justifies his actions. Strangely enough some of the characters in *The Wood Demon* bear the same names as those in *Uncle Vanya*, but there the resemblance ceases, for characters and situations develop in quite a different manner.

At the new Kremlin Theatre, the Chekhov Drama Theatre of Taganrog presented *The Cherry Orchard* and *Ivanov* followed by an adaptation of *The Multicoloured Tales* by the Leningrad Comedy Theatre. Meanwhile, in return the people of Taganrog, Chekhov's birthplace, were able to see performances by the Moscow Art Theatre.

★

Among other centenary celebrations should be mentioned the threeday gathering of theatre people from all the Soviet Republics to compare the results of their experiences in staging Chekhov. At the same time, the Backhruchin Central Museum of the Theatre held an exhibition of documents and photographs relating to performances of Chekhov's plays in the U.S.S.R. and abroad.

DE l'Est à l'Ouest, du Nord au Sud, presque tous les théâtres de l'Union Soviétique ont célébré le centenaire de la naissance de Tchékhov en montant une ou plusieurs de ses pièces, des adaptations de ses contes, telle ou telle de ses farces.

On en a vu des productions à Arkangelsk et à Mourmansk, à Severo-Dvinsk et à Kinechma, à Grozny et à Petrozavodsk, à Tallinn et à Riga, dans le Tadjikistan et en Ukraine, en Lithuanie et dans l'Azerbaïdjan.

Durant les journées jubilaires, cinq nouvelles mises en scène de différentes œuvres du dramaturge ont été présentées au public moscovite.

Cinquante-cinq ans après la création de *La Mouette* par le Théâtre d'Art de Moscou, ce même théâtre en a présenté une nouvelle version; tout en continuant à jouer, bien sûr, *La Cerisaie*, *Oncle Vania* et *Les Trois Sœurs*.

Le doyen des théâtres moscovites, le Maly, s'est attaqué pour la première fois à un grand Tchékhov avec une belle interprétation d'*Ivanov*.

Le Théâtre Vakhtangov a présenté, pour la première fois à Moscou, *Platonov*, tandis que le Théâtre Mossoviet créait bel et bien une œuvre très peu connue de Tchékhov : *Lechii* (L'Esprit de la Forêt). Ce surnom de « Lechii » est donné, dans la pièce, à l'un des principaux personnages, parce qu'il ne cesse de parcourir les routes vicinales et les sentiers sylvestres; en fait, cet homme droit et passionné est un admirateur de la beauté, non seulement dans la nature, mais dans les rapports humains. Sa conduite est parfois inattendue, mais c'est un esprit original et fort. Assez curieusement, certains protagonistes de *L'Esprit de la Forêt* portent les mêmes noms et prénoms que les héros de *L'Oncle Vania*; mais la ressemblance s'arrête là, car les caractères et les situations se développent de façon fort différente.

Au nouveau théâtre du Kremlin, le Théâtre Dramatique Tchékhov de Taganrog a présenté *La Cerisaie* et *Ivanov* auxquels ont succédé une adaptation des *Contes Bigarrés* par la comédie de Léningrad. Pendant ce temps, le public de Taganrog, ville natale de Tchékhov, pouvait applaudir le Théâtre d'Art de Moscou.

Parmi les autres manifestations du centenaire, nous relevons celle qui réunit pendant trois jours des gens de théâtre venus de toutes les Républiques Soviétiques pour confronter les résultats de l'expérience qu'ils ont acquise en montant du Tchékhov. Parallèlement, le Musée Central du Théâtre Bakhrouchine organisait une exposition de documents et de photos illustrant la réalisation d'œuvres de Tchékhov en U.R.S.S. et à l'étranger.

These are only a few aspects of a commemoration which certainly mobilised the whole country and from which all conclusions have not yet been drawn.

As it is not possible to describe all these events, we have asked Professor Pavel Markov, former pupil of Nemirovitch-Dantchenko and an important theatre historian, to give us his impressions regarding the evolution of the interpretation of Chekhov in the U.S.S.R. during the past few years. We would like to take this opportunity of thanking him for his penetrating article.

Ce ne sont là que quelques aspects d'une commémoration qui a véritablement mobilisé le pays et dont toutes les conclusions ne sont pas encore tirées.

Dans l'impossibilité où nous étions de rendre compte de l'ensemble de ces manifestations, nous avons demandé au Professeur Pavel Markov, ancien élève de Némirovitch-Dantchenko et important historien du théâtre, de nous confier ses impressions sur l'évolution de l'interprétation de Tchékhov en URSS au cours des dernières années. Nous le remercions très vivement de sa pénétrante contribution.

NEW TRENDS IN THE INTERPRETATION OF CHEKHOV

SUR L'ÉVOLUTION DE L'INTERPRÉTATION DE TCHÉKHOV EN U.R.S.S.

Pavel MARKOV

NOWADAYS, there are few theatres in the U.S.S.R. which have not presented one or other of Chekhov's plays. Most of them are produced every season in one part of the country or another; and the first performance of a play by this dramatist is always an event for the cast in that it helps them to deepen their understanding and perfect their technique.

The production by Vladimir Nemirovitch-Dantchenko of *The Three Sisters* in 1940 at the Moscow Art Theatre was an important step towards a fresh approach to Chekhov. Twenty years have now passed, but the influence of this performance is still tremendous. It was enjoyed not only by Soviet audiences but also those in London, Belgrade, Sofia, Paris, Tokyo and Bucharest. Today, new names are seen in the cast, but these young actors have the same aims which inspired the first interpreters of the play and the producer.

The importance of this performance lies in the fact that Nemirovitch-Dantchenko, a close friend of Chekhov, and producer of *The Sea Gull* during that far-off first season of the Art Theatre, saw the work of the playwright in a new light. This production combined deep knowledge of life and great poetry, completeness of characterisation and

DE nos jours, en U.R.S.S., il n'est peut-être pas un théâtre qui n'ait à son programme l'une ou l'autre œuvre de Tchékhov. Chaque saison, la plupart de ses pièces sont à l'affiche, dans l'une ou l'autre partie du pays. Et, chaque fois, la création d'une œuvre de cet auteur est un événement pour la troupe, qui y trouve matière à approfondissement et à perfectionnement.

La mise en scène des *Trois Sœurs* entreprise par Vladimir Némirovitch-Dantchenko en 1940, au Théâtre d'Art de Moscou, a été l'étape la plus marquante dans le sens du renouvellement de l'interprétation de Tchékhov. Vingt ans ont passé depuis, mais la portée de principe de ce spectacle demeure considérable. Le public soviétique n'a pas été le seul à l'apprécier, car des représentations en ont été données également à Londres et à Belgrade, à Sofia et à Paris, à Tokio et à Bucarest. Aujourd'hui, la distribution comporte de nouveaux noms, mais les jeunes acteurs poursuivent les intentions dont ont été animés les premiers interprètes du spectacle et son créateur.

L'importance de principe de cette présentation réside dans le fait que Némirovitch-Dantchenko, ami intime de Tchékhov et révélateur de *La Mouette* lors de la lointaine

Tri Sestri (The Three Sisters – Les Trois Sœurs). M : Némirovitch-Dantchenko. D : V. Dmitriev. MCHAT, Moskva (Moscow Art Theatre – Théâtre d'Art de Moscou). 1940.

philosophic understanding, the charm of Chekhov's style and his unshakeable faith in his country's future.

The Soviet producers who staged his works later have not departed from this interpretation. *The Cherry Orchard* and *Uncle Vanya* have been revived at the Art Theatre in the same spirit, and this tendency has become general.

Does this mean, then, that there can be no further discussion on the way to understand Chekhov? Not at all. For Soviet theatre people, the playwright remains a living author and there are constant attempts to find new interpretations of some of his characters. The controversy that still surrounds *The Cherry Orchard* and *The Sea Gull* is typical.

As to the interpretation of *The Cherry Orchard*, it should be pointed out that, by referring to this play as though it were a highly amusing comedy, Chekhov himself did not make things any easier. Every attempt to treat *The Cherry Orchard* as a comedy fails when it comes to the epilogue, to the time when Firs, the old butler, is

première saison du Théâtre d'Art, a eu une vision nouvelle de l'œuvre du dramaturge. Cette mise en scène réunissait la connaissance profonde de la vie et une grande poésie, l'intégrité des caractères et la pénétration philosophique, le style charmant de Tchékhov et sa foi inébranlable en l'avenir de son pays.

Les metteurs en scène soviétiques qui, par la suite, ont travaillé ses pièces, n'ont pu passer outre à cette interprétation. *La Cerisaie* et *Oncle Vania* ont été repris au Théâtre d'Art dans le même esprit et cette tendance est devenue générale.

Est-ce à dire que les discussions sur la manière de comprendre Tchékhov se soient taries? Nullement. L'écrivain reste, pour les hommes de théâtre soviétiques, un auteur vivant et les tentatives de renouvellement de tel ou tel personnage se succèdent. A ce propos, les débats qui se poursuivent autour de *La Cerisaie* et de *La Mouette* sont caractéristiques.

En ce qui concerne l'interprétation de *La Cerisaie*, il faut dire que Tchékhov lui-même sème plus d'un doute en parlant

locked up and forgotten in his masters' old house. The truth is that Chekhov-the-playwright gave plurality of meanings to his subjects, for he had exceptional penetration. Any over-simplified manner of approach to his work renders the performance unconvincing and superficial.

Chekhov considers life very deeply and in all its contradictions. Therefore not one single character in his drama may be easily unravelled in the methodical way one would solve an arithmetical problem. Whenever in *The Cherry Orchard* producers have stripped the play of its poetry and decided to turn Ranevskaya, Gayev and sometimes even Petia Trofimov into purely humorous characters, they have certainly excluded Chekhov!

★

Some time ago, Stanislavski wished to make Trofimov and Anya, who hailed the new life, dominant in *The Cherry Orchard.* He was right! However, it is not because the other characters have been made less important that they stand out, but only because they themselves are transcendant. It is not so much because Gayev is a ridiculous

quelquefois de cette pièce comme d'une comédie très gaie. Or toutes les tentatives de prendre *La Cerisaie* comme une comédie satirique échouent au moment de l'épilogue, où l'on voit le vieux serviteur Firs, enfermé et oublié dans la vieille maison de ses maîtres. Le fait est que Tchékhov-écrivain conférait à ses sujets plus d'un sens, car il témoignait d'une exceptionnelle pénétration. Toute façon simpliste d'aborder son œuvre rend donc le spectacle peu convaincant et superficiel.

C'est bien à fond et dans toutes ses contradictions que Tchékhov considère la vie. Aussi n'est-il pas dans son théâtre un seul personnage qu'on puisse débrouiller à la façon aisée et précise d'un problème d'arithmétique. Chaque fois que, dans *La Cerisaie*, des metteurs en scène, dépouillant la pièce de sa poésie, ont pris le parti de faire de Ranevskaïa et de Gaïev et même quelquefois de Pétia Trofimov, des figures comiques, ils ont bel et bien exclu Tchékhov.

Naguère, Stanislavski voulait que, dans *La Cerisaie*, dominent Trofimov et Ania, qui saluent la vie nouvelle. Il avait raison. Cependant ce n'est pas dans la mesure où les autres personnages sont diminués que Trofimov et Ania s'imposent, mais à la condition d'être eux-mêmes transcendants. Ce n'est pas parce que Gaïev est ridicule et nul, ni parce que Ranevskaïa est frivole et vaine, qu'ils sont victorieux mais parce

Diadia Vania (Uncle Vanya – Oncle Vania). M : Mikhaïl Kedrov. D : V. Dmitriev. MCHAT, Moskva (Moscow Art Theatre – Théâtre d'Art de Moscou). 1947.

Vishnevii Sad (The Cherry Orchard – La Cerisaie). M : V.Y. Stanitsyn. D : L.N. Silitch. MCHAT (Moscow Art Theatre – Théâtre d'Art de Moscou). Théâtre des Nations, Paris, 1958.

Official Soviet Photo reproduced from « Unesco Courrier ».

nobody or because Ranevskaya is frivolous and vain that they triumph, but because they are stronger than Ranevskaya, Gayev and Lopakhine, because they see the beginning of a new life. As for Ranevskaya, futile though she be, this woman has genuine charm, she is sensitive and natural. Not one attempt on the Soviet stage to endow Ranevskaya with exclusively negative qualities has been successful.

Let me repeat what I have already said : Chekhov's drama and his vision of mankind are highly complex; neither a company nor an actor can be successful that refuses to render this compactness in full.

★

Nor have performances of *The Cherry Orchard* proved successful when the actors have shown pity for Ranevskaya and Gayev, when they have tried–and the producer with them–to weep over the fate of the owners of the cherry orchard. It is a fact that there have been few experiments of this kind on the Soviet stage. Nevertheless, one must repeat that the tradition of striking a sentimental note in the plays of Chekhov–a well-established tradition in some theatres before the Revolution–was absolutely contra-

qu'ils sont plus forts que Ranevskaïa, Gaïev et Lopâkhine, parce qu'ils voient venir la vie nouvelle. Quant à Ranevskaïa, aussi futile soit-elle, cette femme a un charme authentique, elle est sensible et naturelle. Aucune tentative faite sur la scène soviétique pour doter Ranevskaïa de traits exclusivement négatifs, n'a connu le succès.

Répétons donc ce que nous avons déjà dit : le théâtre de Tchékhov, sa manière de voir l'homme, sont beaucoup plus complexes; pas de réussite pour une compagnie ou un acteur qui lésinent sur cette densité.

Mais les représentations de *La Cerisaie* n'ont pas davantage obtenu de succès quand les acteurs se sont apitoyés sur Ranevskaïa et Gaïev, quand ils affectaient – et le metteur en scène avec eux – de verser des larmes sur le sort des propriétaires de *La Cerisaie*. Il est vrai que, sur les scènes soviétiques, les tentatives de ce genre pourraient se compter sur les doigts. Néanmoins, il faut répéter que la tradition de faire du sentiment dans les pièces de Tchékhov – tradition résolument ancrée chez certains théâtres avant la Révolution – était absolument contre-indiquée, car Tchékhov est un auteur sobre et intelligent dont les vues sur la vie étaient à la fois désabusées et poétiques. Jamais le sentimentalisme n'a

Comparison between these two pictures of the same scene in *The Cherry Orchard* shows that there is no uniform style of interpreting Chekhov in the U.S.S.R.

Un rapprochement entre ces deux images d'une même scène de *La Cerisaie* démontre qu'il n'y a pas en U.R.S.S. un style uniforme d'interprétation de Tchékhov.

Vishnevii Sad (The Cherry Orchard – La Cerisaie). M : V. Martianova – S. Lavrov. D : A. Oustinov. Chekhov Dramatic Theatre – Théâtre Dramatique Tchékhov, Taganrog. 1960.

indicated, for Chekhov was a sober, intelligent author, whose views on life were without illusions and yet at the same time poetic. Neither Chekhov-the-man nor Chekhov-the-playwright were sentimentalists. His love for humanity was deeper and more moving than any morbid and degrading pity. This is why, in its new productions, the Art Theatre has strived to fight against what Stanislavski and Nemirovitch-Dantchenko described as the " Chekhovian convention ", a pattern which did not derive from the author but from the theatre producing his plays.

Both Stanislavski and Nemirovitch-Dantchenko wished to bring out the dramatic power of Chekhov's plays, their constant progress towards the selected goal and the inner world of each character. (It is not without reason that Nemirovitch-Dantchenko described the atmosphere of *The Three Sisters* as " an active nostalgia for a better life "). They required and arranged that Chekhov's language, beautiful because simple and expressive, should resound on the stage, not in a sad, sentimental or decadent way but with fullness and vigour.

★

The interpretation of the part of Voinitski in *Uncle Vanya*, as Boris Dobronravov and Vassili Orlov conceived it at the Moscow Art Theatre and Youri Toloubeev at the Pushkin Theatre, Leningrad, deserves consideration. Before the Revolution, Uncle Vanya's rebellion lacked initiative and was only half-hearted. The new interpreters have brought out the bitter tragedy of this intelligent, talented man, engulfed in the depressing atmosphere of the hum-drum daily existence of a small provincial town. Treated in this way, the character of Vanya has been given its true meaning. As for Sonia's character, this has been given an extra philosophical dimension : her monologues at the end, now no longer conveying sentimental solace, express unshakeable faith in the future. This same faiht in the future is shared by other Chekhovian characters,

été le propre de Tchékhov-homme ni de Tchékhov-écrivain. Son amour de l'homme était plus profond et plus touchant qu'une pitié qui mortifie et qui dégrade. C'est la raison pour laquelle, dans ses créations, le Théâtre d'Art s'attache à combattre tout ce que Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko qualifiaient de « poncifs tchékhoviens », poncifs qui émanaient non de l'auteur lui-même, mais du théâtre qui jouait ses pièces. Tous deux voulaient que la force dramatique des pièces de Tchékhov, leur constante progression vers le but choisi et le monde intérieur de chacun des personnages apparaissent bien en relief. (Ce n'est pas sans raison que Némirovitch-Dantchenko caractérisait l'atmosphère des *Trois Sœurs* comme une nostalgie active d'une vie meilleure.) Ils prétendaient et faisaient en sorte que la parole de Tchékhov, belle parce que simple et expressive, retentisse sur la scène, non pas d'une manière triste, sentimentale et décadente à fendre l'âme, mais vigoureuse et pleine.

★

L'interprétation du rôle de Voinitski, dans *Oncle Vania*, telle que l'ont conçue Boris Dobronravov et Vassili Orlov (au Théâtre d'Art de Moscou) ainsi que Youri Toloubeev (au Théâtre Pouchkine de Léningrad) mérite qu'on s'y arrête. Avant la révolution, la révolte de l'oncle Vania manquait d'initiative, ne grondait qu'en sourdine. Les nouveaux interprètes ont nettement mis en valeur la poignante tragédie de cet homme intelligent, plein de talent, plongé dans l'ambiance déprimante du train-train quotidien de la vie dans un trou de province. De cette façon, le personnage de Vania a été rendu à son sens véritable. Quant à celui de Sonia, il s'est chargé d'une dimension philosophique supplémentaire : perdant leur caractère de consolation sentimentale, ses derniers monologues exprimèrent ainsi une confiance inaltérable dans l'avenir. Confiance partagée par d'autres personnages de Tchékhov, pourtant caractérisés et diversifiés, tels Verchinine et Tusenbach, Pétia Trofimov et Ania.

Platonov. M : A. Remizova. D : M. Vinogradov. Teatr Vakhtangov. Moskva. 1960.
The absence of a ceiling will be noticed in this realistic setting which enables the sky and trees to be seen.
On remarquera que le plafond est absent de ce décor réaliste, ce qui permet de voir le ciel et les arbres.

well-drawn and diversified none-the-less, such as Verchinine and Tusenbach, Petia Trofimov and Anya.

★

Whereas the answer, in all that is essential, to the scenic and philosophic riddle of *Uncle Vanya* has been found, this cannot be said of *The Sea Gull* which remains one of the main problems for the Soviet stage in Chekhov's works. Many producers have tried their hand at *The Sea Gull.* It was presented by Tairov amongst others, at the old Kamerny Theatre with Alice Koonen in the rôle of Nina Zaretchnaya. It was staged by another producer, the refined and subtle Youri Zavadski. It was also performed by the brilliant company of the Vakhtangov Theatre. It was then given at the Pushkin Theatre and afterwards by the Red Torch Theatre at Novosibirsk, one of the most remarkable theatres in the provinces which revived the play after a long interval during which it had not been seen anywhere.

Mais alors que, pour l'essentiel, la clé de l'énigme scénique et philosophique d'*Oncle Vania* a été trouvée, on ne peut pas en dire autant de *La Mouette*, qui demeure l'un des principaux problèmes de la scène soviétique face à Tchékhov. Beaucoup de metteurs en scène se sont déjà essayés à *La Mouette.* Elle a été présentée, entre autres, par Taïrov à l'ancien Théâtre Kamerny avec Alice Koonen dans le rôle de Nina Zaretchnaïa. Elle a été montée encore par un metteur en scène aussi fin et aussi subtil que Youri Zavadski. Elle a aussi été jouée par la brillante compagnie du Théâtre Vakhtangov. Elle est passée ensuite au Théâtre Pouchkine, puis au Théâtre du Flambeau Rouge à Novosibirsk, l'un de nos théâtres de province parmi les plus remarquables, qui a repris l'œuvre après un long intervalle au cours duquel on ne l'avait vue dans aucune salle.

En dépit de tous ces essais, dont chacun obtenait au moins le résultat de révéler de nombreuses et attachantes manières d'interpréter tel ou tel personnage, *La Mouette* n'a pas encore trouvé son expression théâtrale

CHAIKA

(THE SEA GULL - LA MOUETTE)

D : V. Kolenda. Teatr V. Komissarjevskaia, Moskva. 1905.

M : L. Vivien. D : D
Popov. Pushkin Dram
atic Theatre – Théâtr
Dramatique Pouchkine
Leningrad. 1954.

M : Tibor Hegedus. D : Gyula Bozo. People's Army Theatre – Théâtre de l'Armée Populaire, Budapest. 1956.

National Theatre I.L. Caragiale – Théâtre National I.L. Caragiale, Bucarest. 1960.

According to Professor Markov, the riddle of *The Sea Gull* has not yet been solved. No one will deny, however, that its presentation has changed. There is a world of difference between the realism of 1905 and that of 1960.

Selon le Professeur Markov, l'énigme de *La Mouette* n'est pas résolue. On ne peut contester, en tout cas, que son interprétation évolue. Un monde sépare le réalisme de 1905 et celui de 1960.

M : V. Stanitzine – I. Raevski. D : Nisson Chifrine. MCHAT, Moskva (Moscow Art Theatre – Théâtre d'Art de Moscou). 1960.

In spite of all these experiments, which at least had the advantage of revealing a number of interesting ways of interpreting one character or another, *The Sea Gull* has not yet been given its integral theatrical expression. One thing is certain, however, that the solution to the problem lies in the right way to play the part of Nina Zaretchnaya, to understand her life and evolution. Only at the price of great suffering and a broken life is Nina convinced of her vocation. Of all the characters in *The Sea Gull*, she alone finds the right path. In different theatres, young actresses who perform the part try to reveal, each with their own talent and in their own way, the essential poetic line of Nina's drama, for herein lies the exact meaning of the play. Sometimes, however, an over-simplification is shown in the treatment of the other parts. By ennobling the rôle of Nina Zaretchnaya, the Vakhtangov Theatre turned Arkadina into a third-rate actress and so obliterated her talent and sincere love for Trigorine. At the same theatre the latter was portrayed as a mean and paltry type, whereas in reality, he was a competent writer. In other words, Nina Zaretchnaya was made to dominate at the expense of the other rôles. Just as for *The Cherry Orchard*, this method is wrong, because the work of Chekhov is built on the complexity of his characters and the poetic meaning of his drama as a whole.

★

The very essence of Chekhov's drama is made up of the combination of severity and poetry, a deep philosophic and social sense with a very sober way of seeing things and the fact that each of his characters possesses a background. Failing this, success can only be partial. It is also significant that Chekhov's plays remain an inexhaustible treasurehouse for actors who strive and seek. Like every classical work that has survived the centuries, Chekhov's drama calls for deeper penetration and interpretation of the author's style.

intégrale. Une certitude reste acquise cependant, à savoir que la solution du problème réside en la découverte d'une juste manière de jouer le personnage de Nina Zaretchnaïa, de comprendre sa vie et son évolution. C'est au prix de grandes souffrances et de sa vie brisée que Nina se convainc de sa vocation. De tous les personnages de *La Mouette*, elle seule trouve la bonne voie. Dans différents théâtres, de jeunes actrices qui tiennent ce rôle, cherchent à dégager, chacune dans la mesure de son talent et à sa manière, cette ligne poétique essentielle du drame de Nina, car cela correspond très exactement à la signification de la pièce. Mais parfois un certain simplisme se manifeste dans la manière de comprendre d'autres personnages. Ennoblissant Nina Zaretchnaïa, le Théâtre Vakhtangov ne fit-il par d'Arkadina une cabotine bornée, effaçant ainsi son talent et son amour sincère pour Trigorine? Dans le même théâtre, ce dernier personnage ne devint-il par un individu mesquin alors qu'en réalité il est un vrai maître du verbe? Autrement dit, Nina Zaretchnaïa s'affirmait aux dépens des autres personnages. Et, de même que pour *La Cerisaie*, cette voie s'avère fausse. Car l'œuvre de Tchékhov repose sur la complexité de ses personnages et sur le caractère poétique de l'ensemble de son théâtre.

★

C'est la fusion de la rigueur et de la poésie, d'un profond sens philosophique et social avec une manière très sobre de voir les choses, jointe à la présence d'un arrière-plan chez chacun des personnages de ses pièces, qui constituent l'essence même de la dramaturgie de Tchékhov. Sans cela, la réussite ne peut être que partielle. Mais c'est aussi un signe de ce que les pièces de Tchékhov demeurent une source inépuisable pour des artistes actifs, des artistes qui cherchent. Comme toute œuvre classique qui a survécu aux siècles, la dramaturgie de Tchékhov invite à pénétrer et à dégager encore mieux le style de son auteur.

PAVEL MARKOV

IN WHAT STYLE SHOULD CHEKHOV BE STAGED?

DANS QUEL STYLE MONTER TCHÉKHOV?

WE have interrogated some of the leading personalities of the theatre who have had occasion to stage Chekhov during the past fifteen years.

Indeed it seems to us that the great dramas of Chekhov (*The Cherry Orchard*, *The Three Sisters*, *Uncle Vanya* and *The Sea Gull*) present a difficult problem for the stage designer in particular.

The first temptation must be to conceive a realistic setting along the lines of Stanislavski's original productions. But nothing is more tiresome than to repeat what has already been done. From this another temptation arises: to design a non-realistic setting (more or less the opposite of those of 1896 to 1904) or at least a décor of stylised realism.

Experience shows that this temptation is dangerous. Unlike Bernard Shaw or Pirandello, whose plays easily lend themselves to sets adapted to the modern style, do Chekhov's plays inevitably require settings in a traditional style?

★

These were the questions:

1. Is it necessary to produce Chekhov in the traditional and in fact dazzling style of the Moscow Art Theatre, which was in his days an exponent of the realistic movement?

2. If so, how does the creative rôle of the designer or producer express itself?

3. Is it possible to present Chekhov in settings other than the traditional ones?

4. If so what liberties can the designer or producer take? How far can they go? (To give an example: in 1937, Jouvet's production and Christian Bérard's design for Molière's *L'École des Femmes* again used a number of 17th century items. At the same time it gave a fresh vision to a classical work and for dramatic art this was an undoubted embellishment.)

NOUS avons interrogé quelques-uns des principaux hommes de théâtre qui ont été appelés, dans les quinze dernières années, à monter du Tchékhov.

Il nous semble en effet que, pour le décorateur particulièrement, les grandes pièces de Tchékhov (*La Cerisaie*, *Les Trois Sœurs*, *Oncle Vania*, *La Mouette*) posent un problème difficile.

La première tentation doit être de concevoir un décor réaliste, assez exactement dans la ligne des premières mises en scène de Stanislavski. Mais rien n'est plus ennuyeux que de refaire ce qui a déjà été fait. De là naît une autre tentation: concevoir un décor non-réaliste (éventuellement à l'opposé des décors de 1896-1904) ou tout au moins un décor d'un réalisme stylisé.

A l'expérience, cette tentation apparaît dangereuse. A la différence de Bernard Shaw ou de Pirandello, dont les pièces se prêtent aisément à des décors adaptés au goût de notre époque, ne semble-t-il pas que Tchékhov appelle, presque irrésistiblement, des décors d'un style traditionaliste?

★

Voici les questions que nous avons posées:

1. Faut-il nécessairement présenter Tchékhov dans le style désormais traditionnel et d'ailleurs éblouissant du Théâtre d'Art de Moscou, héritier du réalisme?

2. Dans ce cas, en quoi s'exprime le rôle créateur du décorateur ou du metteur en scène?

3. Est-il possible de présenter les pièces de Tchékhov dans des décors qui ne soient pas une copie de ce qui s'est fait précédemment?

4. Dans ce cas, quelles libertés peut prendre le décorateur ou le metteur en scène? Jusqu'où peuvent-ils aller? (Pour donner un exemple: en 1937, la mise en scène de Jouvet et le décor de Christian Bérard pour *L'École des Femmes* de Molière reprenaient bon nombre d'éléments du XVIIe siècle; mais, en même temps, ils constituaient une vision « nouvelle » d'une œuvre classique et un incontestable enrichissement pour l'art dramatique.)

5. What have you found stirring and exciting when you have had to put on a play by Chekhov?

★

We take this opportunity of thanking the various centres of the I.T.I. whose kind assistance has enabled this enquiry to bear fruit.

We would also like to express our gratitude to the distinguished personalities who have participated in this enquiry. We have not printed their replies in full where this would involve needless repetition of common points of agreement. We sincerely believe that these freely stated opinions of men who daily grapple with the difficulties of the profession and the obvious admiration for the Russian dramatist which is expressed in the opinions of some of our greatest directors and producers, provide the finest hommage we can render to Chekhov.

5. Qu'est-ce qui vous est apparu exaltant et excitant au moment où vous avez dû monter une pièce de Tchékhov?

★

Nous remercions vivement les divers Centres de l'I.I.T. : c'est grâce à leur intervention que cette enquête a pu être menée à bien.

Nous exprimons surtout notre gratitude aux brillantes personnalités qui participent à cette confrontation. Leurs interventions ne sont pas reproduites *in extenso*, car très souvent elles se rencontrent et les redites eussent été fastidieuses Mais nous croyons sincèrement que ces libres opinions d'hommes qui se collètent chaque jour avec les difficultés du métier, cette admiration évidente pour le dramaturge russe qui s'exprime dans les témoignages des grands « accoucheurs du spectacle », constituent le plus bel hommage que nous puissons rendre à Tchékhov.

RENÉ ALLIO

FRANCE

René Allio is an inventor of scenic devices who is more like an architect than a scene painter. He is quite simply a «scenographer ».

René Allio est un inventeur de dispositifs scéniques. On le rapprocherait plus volontiers de l'architecte que du peintre de toiles. N'est-il pas tout bonnement un scénographe ?

BEFORE replying to your questions, I think there should be some agreement as to what we mean by certain words.

The word TRADITION first of all. It seems to me that to proceed according to tradition does not mean to repeat what has been done at a given period, or to use mediums or scenic elements of that period. This would be simply archeology. To follow tradition is certainly to go in a direction already chosen by others, but in order to follow it up. Since the language of forms develops like anything else, identical starting points can, from one period to another (and even in a relatively short space of time) lead to forms of expression which are at first sight very different.

Next REALISM. I don't think that realism in the theatre is the style which consists of reproducing for the audience the appearance of things, but that which shows what meaning they really hold. This style does not then imply reproduction of the whole but selection or elision of certain parts. It is in fact a question of indicating what some-

JE crois qu'il faudrait, avant de répondre à votre questionnaire, s'accorder sur le sens que nous donnons à certains mots.

La TRADITION d'abord. Il me semble que travailler selon la tradition ne consiste pas à refaire ce qui a été fait à une époque donnée – ou à utiliser des moyens ou des choix plastiques de cette époque. Cela, c'est tout simplement faire de l'archéologie. Suivre la tradition, c'est aller, certes, dans une direction qui a été choisie déjà par d'autres, mais pour la poursuivre : le langage des formes évoluant comme les autres, les mêmes choix de base peuvent d'une époque à l'autre (et même dans un temps relativement court) conduire à des expressions qui sembleront à première vue assez différentes.

Le RÉALISME ensuite. Je crois que le réalisme au théâtre n'est pas le style qui consiste à restituer pour les yeux du spectateur les choses dans leur apparence, mais à montrer ce qu'elles recouvrent en réalité. Ce style n'implique donc pas la reproduction du tout, mais, au contraire, les choix et les élisions de parties. Il s'agit, en effet, de

times at first escapes us. This approach does not then depend upon imitation but on the play of relationships betweens items chosen for their significance.

Finally, often mistaken for the above, NATURALISM. The Naturalism which consists of the imitation of appearances (with nothing left out) and which depends entirely on reproduction and illusion.

To come now to the questions, it does not seem to me that when mounting Chekhov, the alternatives are so simple :

either realism at the risk of repeating what has already been done, or :

non-realism, and embarking upon a dangerous undertaking.

The belief that realism is the tradition for Chekhov, does not necessarily lead to redoing what was sought and found between 1896 and 1904 by the Moscow Art Theatre.

It would be more correct to say that the solutions offered by the Art Theatre were so satisfying and so complete in that epoch that, for a long time, they remained the only valid ones and that they are still enthralling today. In fact, the greater the degree of perfection they have attained, the more one inclines to believe they are unique and irreplaceable.

The only thing of interest to me is the process of giving new life to a play. Therein lies the true creative contribution of the producer and stage designer. Not in the constant refinement of a pattern set by others.

If Chekhov seems to me to call for a realistic style of representation, it is because he takes as his starting point what at first sight seem banal situations. We have to discover the relationships between the characters hidden beneath the crust of habitual behaviour which covers them.

On the stage one must therefore indicate the extent of these habits and banalities, by objects which must not be merely specimens or accessories, but as good as actors themselves with a shape, a weight and an age.

The importance then of real objects. The importance in particular of those which,

rendre compte de ce qui parfois nous échappe d'abord. Ce travail ne s'appuie donc pas sur l'imitation, mais sur le jeu des rapports entre des éléments élus pour leur signification.

Et enfin, faux-frère du précédent, le NATURALISME. Le Naturalisme qui consiste justement à fabriquer une substitution des apparences (à montrer tout) et qui est tout entier basé sur la reproduction et l'illusion.

Pour arriver à votre questionnaire, il ne me semble pas qu'au moment de monter du Tchékhov, l'alternative soit aussi simple :

ou réalisme, et s'exposer à faire du déjà-vu,

ou a-réalisme, et s'aventurer dans une entreprise dangereuse.

Considérer en effet que la « tradition » pour Tchékhov est l'expression réaliste ne conduit pas nécessairement à refaire ce qui a été cherché, et trouvé, entre 1896 et 1904 par le Théâtre d'Art de Moscou.

Il serait plus juste de dire que les solutions apportées par le Théâtre d'Art étaient si satisfaisantes et si complètes à l'époque que, pour un long temps, elles sont demeurées les seules valables et qu'aujourd'hui encore, elles restent fascinantes. On a, en effet, d'autant plus tendance à les croire uniques et irremplaçables qu'elles ont atteint un plus grand degré de perfection.

Pour moi, c'est le travail de renouvellement qui me paraît le seul intéressant. C'est dans cette recherche que réside le véritable apport créateur du metteur en scène et du décorateur. Et non pas dans la variation subtile et toujours recommencée sur des « thèmes de travail » donnés par d'autres.

Si Tchékhov me semble appeler un style de représentation réaliste, c'est qu'il part de situations au premier abord banales. Les rapports entre les êtres, il nous faut les découvrir sous les comportements de l'habitude qui les recouvrent.

Il importe donc, à la scène, de rendre l'épaisseur de ce quotidien et de ces banalités, notamment par des objets qui ne doivent pas être simplement témoins ou accessoires, mais bel et bien acteurs eux aussi, avec une forme, un poids et un âge.

Importance des objets réels donc. Importance surtout de ceux qui, par l'usage cons-

Lucien Raimbourg, Harry Max et Jean-Jacques Steen dans *Ivanov*. M : Jacques Mauclair. D : René Allio. Théâtre d'Aujourd'hui, Paris. 1957. P : Bernand.

A simplified conception in which the walls are composed of screens which may be folded in different ways according to the scene.

Dans cette plantation dépouillée, les murs consistent en paravents qui se replient et se déplient selon les tableaux.

through being constantly used by their owners, have become imbued with their personalities. They tell us in the end more about the character than he himself can reveal.

Objects and the ritual which surrounds objects (the samovar, the tea, the garden table, etc.) possessing a collective significance which tells of the importance of this domestic life.

It is not the drawing-room which matters with its walls, ceiling, in short its decoration, but its arrangement and what it reveals of the life of the people who gather there each evening. Not the whole birch wood, but perhaps one single tree and this bank nearby, the objective of a walk which has been taken a hundred times before, pushing this child's pram.

Finally nature, used not as décor but as an immobile and imperturbable presence, chief indicator of time.

Many solutions are possible. There is not only painted canvas to indicate the forest or the distance. One can use projections, one can represent just the trunks of the trees,

tant qu'en font leurs possesseurs sont tout imprégnés d'eux et finissent par dire plus que le personnage lui-même ne peut en laisser paraître.

Objets, et aussi rituel entourant les objets (le samovar, le thé, la table du jardin, etc...) et revêtant une signification collective qui dit cette vie domestique si importante.

Ce n'est pas le salon qui compte, ses murs, son plafond, bref son décor, mais son agencement et ce qu'il révèle de la vie de ceux qui s'y retrouvent chaque soir. Pas le bois de bouleaux tout entier, mais peut-être un seul de ces arbres et ce banc voisin, ultime but d'une promenade qu'on a faite mille fois poussant devant soi cette voiture d'enfant...

Enfin la nature, donnée non pas comme décor, mais comme une présence immobile et imperturbable, principale indicatrice de la durée.

★

Beaucoup de solutions s'offrent. Il n'y a pas que la toile peinte pour dire la forêt ou le lointain. On peut utiliser des projections, on peut représenter seulement les troncs

one can bathe the stage in a light which conveys the special atmosphere inside a wood, one can show the movements of boughs and so on. Every choice is possible and does not necessarily mean that we are abandoning the reality which Chekhov wished to make us understand, but simply that one reserves a freedom of choice in the solution of technical and aesthetic questions. It seems to me a mistake to believe that the use of means which are different from those traditionally used for Chekhov would be to betray him. It would, on the contrary, perhaps be taking the chance of serving him even better and bringing him more up to date.

des arbres, on peut baigner la scène dans une lumière qui restitue l'atmosphère si particulière d'un sous-bois, on peut faire voir des mouvements de ramures, etc... Tous les choix sont possibles et ne signifient pas forcément qu'on renonce à servir la réalité que veut nous faire comprendre Tchékhov, mais simplement qu'on se réserve la liberté du choix des solutions techniques et plastiques. Il me semble que c'est une erreur de croire qu'utiliser des moyens différents de ceux qu'on a « traditionnellement » déjà employés pour Tchékhov serait le trahir. Ce serait peut-être au contraire courir la chance, si elle existe, de le servir mieux encore et de l'actualiser davantage.

RENÉ ALLIO

BORIS BABOTCHKINE

U.S.S.R. — U.R.S.S.

Well known in the film world for his interpretation of Chapayev, Boris Babotchkine is also a celebrated stage producer.

Célèbre au cinéma pour son interprétation de Tchapaiev, Boris Babotchkine est aussi un metteur en scène renommé.

WHEN I recently staged *Ivanov* at the Maly Theatre, I became convinced that this play is as masterly in its way as *The Three Sisters* or *The Sea Gull*. Unfortunately, up to now, it has had a less happy

EN montant récemment *Ivanov* au Théâtre Maly, je me suis convaincu que cette pièce est un chef-d'œuvre au même titre que *Les Trois Sœurs* ou *La Mouette*. Elle a eu malheureusement jusqu'ici un sort moins

M. Jarov and Mikhaïl Tsarev in *Ivanov*. M : Boris Babotchkine. D : E. Koumankov. Maly Teatr, Moskva. 1960.

Babotchkine's production has something in common with that of Allio's; realistic details stand out against a neutral backing, in this case, of curtains.

Babotchkine ne semble pas très éloigné de la conception d'Allio : les détails réalistes se détachent sur des parois neutres, ici des tentures.

fate, never having been produced with the same perfection by Stanislavski or Nemirovitch-Dantchenko as other plays at the Moscow Art Theatre. *Ivanov* has been given there but one wonders how far its production was successful. In any case must it not be modified today?

This question also concerns the setting. It must not be forgotten that the realistic sets of fifty years ago were an innovation at that time, a challenge to the conventional, provincial style which reigned in the Russian theatre at the beginning of the century. But what about today?

★

In mounting a play by Chekhov, the producer intends to say something important not only about life in other days, but about himself and the hidden truths of our own days. This vision demands sets of which the style differs somewhat from traditional forms. Of course, they must reflect the epoch and the national features of the play in question, but they will not necessarily be conventional.

★

I went to see *Platonov* at the T.N.P. when I was in Paris. I have nothing against the anti-traditionalism of its sets which could have been taken even further. On the other hand I did deplore the fact that they showed a superficial knowledge of the epoch and the national character of the play.

In my recent production of *Ivanov* at the Maly Theatre, I used settings which were as untraditional as possible in the oldest and most conservative of theatres. This gave rise to no objections.

The important achievements of Stanislavski and Nemirovitch-Dantchenko will most certainly continue to influence every production of Chekhov throughout the world. But this certainly does not mean that everything has already been said and nothing new may be found. The future calls for further study and more experiments. The bolder they are, the more worth while they will be.

heureux, n'ayant point connu cette réalisation parfaite que Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko ont su donner aux autres pièces de Tchékhov en leur Théâtre d'Art. *Ivanov* y fut joué, mais on peut se demander jusqu'à quel point sa mise en scène y fut heureuse. Et, même dans ce cas, ne faut-il pas la modifier de nos jours?

Cette question concerne également le décor. Il ne faut pas oublier que les décors réalistes d'il y a cinquante ans étaient alors une innovation, un défi lancé au style conventionnellement provincial qui régnait dans le théâtre russe au début de ce siècle. Mais aujourd'hui?

★

En montant une œuvre de Tchékhov, le metteur en scène se propose de dire quelque chose d'important, non seulement sur la vie d'autrefois, mais sur lui-même et sur les vérités cachées de notre temps. Cette vision impose des décors dont le style s'écarte plus ou moins des formes traditionnelles. Bien sûr, ils refléteront l'époque et les traits nationaux de la pièce choisie, mais ils ne seront pas nécessairement conventionnels.

J'ai vu *Ce Fou de Platonov*, au T.N.P., lors de mon séjour à Paris. Je n'ai rien contre le non-traditionalisme de ses décors, qui même aurait pu être marqué davantage. En revanche, j'ai déploré qu'ils témoignent d'une connaissance assez superficielle de l'époque et des caractères nationaux de l'œuvre.

Dans la mise en scène que je viens de faire d'*Ivanov* au Maly, j'ai choisi des décors aussi peu traditionalistes que possible dans le plus ancien et le plus conservateur de nos théâtres. Cela ne fit naître aucune objection.

Les grandes découvertes de Stanislavski et de Némirovitch-Dantchenko continueront très certainement à exercer leur influence sur toutes les mises en scène qu'on fera de par le monde des œuvres de Tchékhov; mais cela ne signifie nullement que tout y a été dit et qu'on ne puisse plus trouver du nouveau. L'avenir nous vaudra encore bien des recherches et bien des expériences. Plus elles seront hardies, mieux cela vaudra.

BORIS BABOTCHKINE

JEAN-LOUIS BARRAULT

FRANCE

The Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, now housed in the Odéon, has toured most parts of the world with *The Cherry Orchard.*

La Compagnie Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault, aujourd'hui installée à l'Odéon, a promené *La Cerisaie* un peu partout dans le monde.

THE art of Chekhov, like that of all great dramatists whose subject is humanity, springs from poetic realism. All that touches on the action itself and the life of the men and women he sets upon the stage must be as real possible : the chairs and objects, the coffee, the logs for the fire, the ikon and so on.

On the other hand, everything that is needed to circumscribe the action and dress the performance but which does not intervene physically in the action, may be either dispensed with or suggested : the ceiling, the trees, the distant views for example.

One should on no account stylise : to stylise the theatre is to dehumanise it.

.....

At the theatre, the eye and ear are always new and each generation selects its own particular viewpoint.

In as much as the deep humanity revealed by the Moscow Art Theatre remains permanent, so certain settings will no longer be acceptable. The second act of *The Cherry Orchard* in particular with its artificially realistic trees.

In the words of La Fontaine : " In art one must always leave something to the imagination. "

Too much décor sometimes hinders the imagination.

Too little décor devitalises.

The problem is to sense what is right; what strikes the right note and what doesn't. That is why art is a matter of feeling and not of reasoning.

.....

I envy those people who instinctively hit on something new. But I think that it is

L'ART de Tchékhov, comme celui des plus grands dramaturges de l'humanité, part d'un réalisme poétique. Tout ce qui touche à l'action elle-même et à la vie des êtres humains qu'il met en scène, doit être le plus vrai possible : les sièges, les objets, le café, le tison pour le feu, l'icône, etc... etc...

En revanche, tout ce qui est nécessaire pour limiter le cadre, et habiller la représentation, mais qui n'intervient pas *physiquement* dans l'action, peut être absent ou suggéré : les plafonds, les arbres, les horizons, etc...

En aucun cas, on ne doit styliser car : styliser au théâtre, c'est déshumaniser.

.....

L'œil et l'oreille, au théâtre, sont toujours neufs; et chaque génération s'en sert sous l'angle qui lui est propre.

Autant l'humanité profonde que le Théâtre d'Art de Moscou savait dégager est permanente, autant certains décors ne seraient plus possibles. Notamment le deuxième acte de *La Cerisaie* avec ses arbres faussement réalistes.

Comme disait La Fontaine : « En art, il faut toujours laisser quelque chose à penser ».

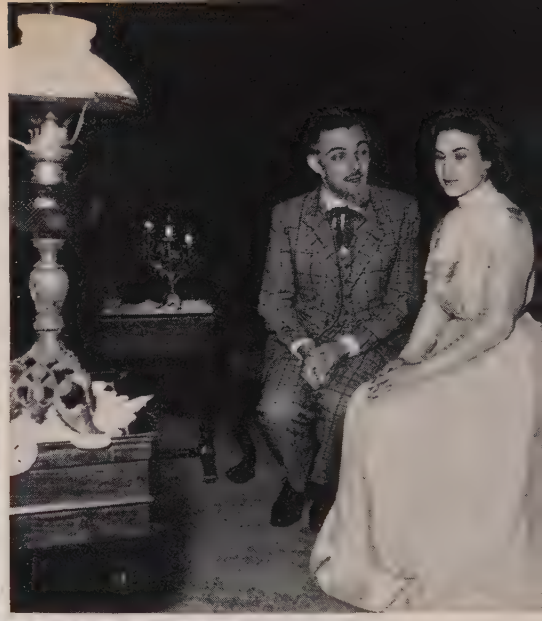
Trop de décors gênent parfois l'imagination.

Pas assez de décors désincarnent.

Le problème est de sentir ce qui convient. Ce qui « colle » et ce qui ne « colle » pas. C'est pourquoi l'art est affaire de *sensation* et non d'idée.

.....

J'envie ceux qui, d'instinct, trouvent des choses nouvelles. Mais je crois que c'est



David Tonelli et Lia Gravel dans *Chaika* (The Sea Gull – La Mouette). M : Alberto Rodriguez Muñoz. Teatro Olat, Buenos Aires. 1953. P : Castro.

In Benavente's opinion, Chekhov can be performed equally well in the theatre-in-the-round as in the Italian theatre.

Selon Benavente, Tchékhov se prête aussi bien au théâtre en rond qu'au théâtre à l'italienne.

Vishnevii Sad (The Cherry Orchard – La Cerisaie). M : Jean-Louis Barrault. D : Georges Wakhevitch. Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault. Théâtre Marigny, Paris. 1955. P : Bernand.

Barrault's solution to the problem mentioned elsewhere in this issue by Fernald. The up-stage windows are placed cornerwise thus enabling the audience to see the cherry orchard and the actors to look at it and speak about it without turning their backs to the public.

Dans le dispositif adopté par Barrault se trouve résolu le problème évoqué plus loin par Fernald. Disposées en coin, les fenêtres du fond permettent à la fois aux spectateurs d'apercevoir la Cerisaie et aux acteurs de la contempler et d'en parler sans tourner le dos au public.

after the event that those things are found to be new; they are not so in any premeditated way.

I myself try to understand and reproduce what may satisfy me. Alas, one is rarely completely satisfied! And the theatre is like the " Palace of Surprises ".

après coup que les choses se révèlent nouvelles; jamais d'une façon préméditée.

Pour ma part, j'essaye de comprendre et de reproduire ce qui pourrait me satisfaire. Hélas! on est rarement complètement satisfait! Et le théâtre est comme le « Palais de l'Imprévu ».

JEAN-LOUIS BARRAULT

SAULO BENAVENTE

ARGENTINA — ARGENTINE

Bien que n'ayant pas atteint quarante-cinq ans, Saulo Benavente a plus de quatre cents décors à son actif. Spécialiste en construction de machineries, il est aussi professeur de scénographie.

Although not yet 45 years of age, Saulo Benavente has more than 400 décors to his credit. A specialist in the construction of stage machinery, he is also a teacher of stage design.

NO, one need not produce Chekhov in the traditional style of the Moscow Art Theatre. Two Argentine productions confirm my belief. The first was of *The Sea Gull*, produced by Rodriguez Muñoz in a theatre-in-the-round. All fears were banished by its success. Chekhov's characters came to life completely on the central stage. This was perhaps the best production of Chekhov ever seen in Argentina.

In 1959, we staged *Platonov* in Buenos Aires in a setting of black curtains behind a series of cut-out trees. This formed a permanent background for the four scenes provided by an arrangement of platforms, flats and screens. The result was compact, mobile scenery, far from traditional in consequence.

However, even in a traditional production, the part of the producer and designer is still creative. This is because Chekhov's realism is made up mostly of intangibles. In the Chekhovian theatre the designer must simplify forms, at the same time making them more expressive.

He can even set the action in a place not indicated by the playwright, provided that this place is defined. Certain events dramatised by Chekhov could just as well have taken place in our own countries; this makes it possible to bring the place and date of the action nearer to ourselves.

The most exciting thing to me was to indicate time and place by purely allusive

NON! il ne faut pas nécessairement présenter Tchékhov dans le style traditionnel du Théâtre d'Art. Deux spectacles réalisés en Argentine me confirment dans cette certitude. Le premier fut la représentation de *La Mouette*, mise en scène par Rodriguez Muñoz dans un théâtre en rond. Toutes les préventions furent balayées par le succès. Les personnages de Tchékhov prenaient parfaitement vie au milieu même des spectateurs. Ce fut peut-être la meilleure réalisation de Tchékhov en Argentine.

En 1959, nous avons monté à Buenos-Aires *Ce Fou de Platonov* dans un jeu de rideaux noirs servant de fond à une série d'arbres découpés. Ces éléments encadraient en permanence les quatre scènes formées par un jeu de praticables, de châssis et de paravents. Il en résultait une scénographie mobile et concise, nullement traditionaliste par conséquent.

Toutefois, même dans le cas d'une représentation traditionnelle, l'intervention du metteur en scène et du scénographe continue d'être créatrice. Et cela parce que le réalisme de Tchékhov est surtout fait d'impondérables. Dans le théâtre tchékhovien, le scénographe est appelé à épurer les formes, tout en les rendant plus expressives.

Il pourra même placer l'action dramatique à un endroit non prévu par l'auteur pour autant que cet endroit ne reste pas indéterminé. Certains événements dramatisés par Tchékhov auraient aussi bien pu se passer en nos pays; cela nous laisse la possibilité de transplanter le lieu et l'époque de l'action en des endroits plus proches de nos contemporains.

Pour ma part, ce qui m'a paru le plus exaltant, c'est d'obtenir avec des éléments purement virtuels une localisation tempo-

DIADIA VANIA

UNCLE VANYA - ONCLE VANIA

ACTE I

M : Luchino Visconti. D : Piero Tosi. Compagnia Morelli-Stoppa. Teatro Eliseo, Roma. 1955. P : Bosio.

ACTES II et III

To pursue the path of realism may lead to transcending it.

Pousser dans la voie du réalisme peut conduire à le transcender.

ACTE IV

ACT I

ACT II

M : Boleslaw Barlog. D-C : Leni Bauer-Ecsy. Schlosspark-Theater, West-Berlin. 1959. P : Ilse Buhs.

A solid, even rather heavy, general setting broken up by areas of curtains (for the background in Act 1 and the walls in Act 2 especially) does not debar the use of purely realistic elements such as two bushes in the first act. This mixture nevertheless produces a certain homogeneity.

ACT IV

Un cadre général solide et même plutôt pesant, coupé de zones de tentures (notamment pour le lointain du premier acte et les murs du second, n'exclut pas l'usage d'éléments purement réalistes, tels deux arbustes du premier acte. De cet ensemble hétéroclite naît pourtant une homogénéité.

M : Endre Gellert. D : Jozsef Pan. Théâtre Jozsef Katona, Budapest. 1952.

M : Mantaro Kubota. D : Takashi Matsuyama. Bungakuza Company, Mitsukoshi Theatre, Tokyo. 1951.

Edvin Tiemroth and Helle Virkner. M : Inge Hvid Möller. D : Erik Aaes. Allescenen, Copenhagen. 1953. P : Mydtskov.

M : Radu Stanca. D : Al. Olian. Théâtre National V. Alecsandri, Iasi. Roumanie. 1959.

elements – something which, till now, I thought impossible except by means of a realistic set.

relle et géographique – chose qui jusqu'ici ne m'avait paru possible que par le truchement d'une architecture réaliste.

SAULO BENAVENTE

NISSON CHIFRINE

U.S.S.R. – U.R.S.S.

Chief designer of the Central Theatre of the Soviet Army, Nisson Chifrine possesses a versatile temperament. He is known for his successful scenic adaptation of Cholokov's *Cleared Land.* – A photograph of Chifrine's setting for *The Sea Gull* will be found on page 109.

Décorateur en chef du Théâtre Central de l'Armée Soviétique, tempérament versatile, Nisson Chifrine a notamment réussi à transposer scéniquement *Terres Défrichées* de Cholokhov. – Le lecteur trouvera en page 109 la photo du décor de Chifrine pour *La Mouette.*

AN artist should speak the language of his epoch, otherwise he risks becoming conventional or sounding unreal.

Chekhov should be played honestly with scenery and props that do not imitate previous ones.

.....

Chekhov's language is terse and simple. To interpret his message one must use this same simplicity.

In the scenery for *The Sea Gull* at the Art Theatre, I have only kept the indispensable, replacing some parts of the three-dimensional props by light graphic allusions or bare contours. At the same time I introduced concrete, precise details into it which characterise the period. I have stressed the lighting by trying to blend the author's lyricism with the dramatic action.

.....

I am especially enraptured by Chekhov's moral purity, his humanism, the musicality of his language, the wealth of his landscapes... but can one enumerate all the reasons which make Chekhov so dear to men's hearts?

L'ARTISTE doit parler le langage de son époque, sans quoi il risque de tomber dans la stylisation ou de faire du faux. Il faut jouer Tchékhov honnêtement, dans des décors qui ne copient pas ceux des spectacles antérieurs.

.....

La langue de Tchékhov est laconique et simple. Pour exprimer son message, il faut s'inspirer de la même simplicité.

En travaillant aux décors de *La Mouette* pour le Théâtre d'Art, je n'ai gardé que le strict nécessaire. J'ai remplacé certaines parties du décor à trois dimensions par de légères allusions graphiques, par les seuls contours. En même temps, j'y ai introduit des détails concrets et précis, caractéristiques de l'époque. J'ai attaché beaucoup d'importance à l'éclairage, en essayant d'unir le lyrisme de l'auteur au mouvement dramatique de l'action.

.....

Je suis surtout séduit par la pureté morale de Tchékhov, par son humanisme, par la musique de sa langue, par la richesse de ses paysages..., mais peut-on dire toutes les raisons qui rendent Tchékhov si cher au cœur des hommes?

NISSON CHIFRINE

ORAZIO COSTA GIOVANGIGLI

ITALY – ITALIE

Spiritual descendant of Silvio D'Amico, Orazio Costa is one of the most remarkable Italian producers of the present time and perhaps the purest.

Héritier spirituel de Silvio D'Amico, Orazio Costa est l'un des plus remarquables metteurs en scène italiens de l'heure et peut-être le plus pur.

I have only had the good fortune to produce one of Chekhov's plays, which was, in fact, the one I like the most, namely *The Cherry Orchard.* This was in 1947 and the décor was by my brother Tullio.

While acknowledging the great value of the groundwork accomplished in Stanislavski's original production, I endeavoured to convey, through décor and the production, the unversal significance of the settings in which the action takes place.

In the first act, it is the "children's realm", their old room where their incipient fancifulness was given its first impulse, and also the place in which every incident that happened there revives in the memory with greater intensity.

In the second act, which in my opinion is overloaded with symbols, I sought to create a parallel between the row of poplars and that of the telegraph poles, which "fin de siècle" poetry represented as "a harp plucked by the wind". With its long copper wires, this picture assumed a poignant reality when the young lovers pressed their ears against one of the posts–as all those of my generation did–to intoxicate themselves with this strange music descending, as it were, from heaven.

For the third act, I attempted to underline the contrast between the faded tones of the ancient "show-piece" drawing room and the tints of the entirely new and vulgarly gaudy costumes of the new owners.

The décor of the first act, bereft of all its furniture, appeared in the fourth act like a ghostly family tree in which the patches left by the furniture being moved from place to place in the course of the years have traced a ghostly history.

JE n'ai eu le bonheur de mettre en scène qu'une seule pièce de Tchékhov, celle d'ailleurs que j'aimais le plus : *La Cerisaie.* C'était en 1947 dans un décor de mon frère Tullio.

Tout en reconnaissant le travail absolument fondamental de la présentation originelle de Stanislavski, j'ai tâché de rendre, par le décor et la mise en scène, la signification universelle des endroits où l'action se passe.

Pour le premier acte, c'est le « royaume des enfants », leur ancienne chambre, l'endroit où leur fantaisie naissante a trouvé son premier élan, l'endroit aussi où toute chose revient à la mémoire avec une intensité plus grande.

Pour le deuxième acte, trop chargé de symboles à mon avis, j'ai voulu créer un parallèle entre la rangée des peupliers et celle des poteaux télégraphiques dont la poésie fin de siècle faisait « une harpe sonore au vent ». Avec ses longs fils de cuivre, cette image prenait une poignante réalité quand les jeunes amoureux allaient coller leur oreille à l'un des poteaux – comme l'ont fait tous ceux de ma génération – pour s'enivrer de cette étrange musique comme descendue du ciel.

Pour le troisième acte, j'ai tenté de souligner le contraste entre les tons passés de l'ancien salon d'apparat et ceux des costumes tout neufs et vulgairement criards des nouveaux hôtes.

Le décor du premier acte, vidé de tous ses meubles, se révélait au quatrième acte comme la trame d'une abstraite archéologie familiale où les ombres des meubles, placés et déplacés au cours des ans, traçaient un fantôme d'histoire.

Vishnevii Sad (The Cherry Orchard – La Cerisaie). M : Orazio Costa.
D-C : Tullio-Valeria Costa. Teatro Quirino, Roma. 1946.

Without requiring me to go into further details of these settings, you will have gathered that even at this stage I was trying to avoid a strictly realistic representation. If I had to stage another of Chekhov's plays, I do not think I should adhere to the Stanislavski-Dantchenko interpretation. I should rather base my line of action upon these authoritative words of Stanislavski's, written in 1925 in *My Life in Art* : " No, the Chekhov chapter is not by any means finished; it has not yet been read as it should be read; the book has been closed before the essence has been gleaned. Let it be reopened, studied and read to the very end. "

If I had to produce *The Cherry Orchard* again, my greatest thrill would be that of seeking a present-day form for expressing that latent poetry which on two occasions bursts forth in its inner world with " the metallic sound of a cable breaking, sad, dying ".

It seems to me that in inventing this sound the poet had the presentiment of a new music, perhaps that electronic music or that " musique concrète " which to-day projects us into unexpected orbits.

Sans m'obliger à détailler cette mise en scène plus avant, vous aurez compris que déjà à cette époque je tâchais d'éviter une représentation strictement réaliste. Si j'avais à refaire une mise en scène d'une œuvre de Tchékhov, je pense que je ne m'en tiendrais pas à l'interprétation de Stanislavski-Dantchenko. Je m'appuyerais plutôt sur l'autorité de ces quelques mots de Stanislavski, écrits en 1925 dans *Ma Vie dans l'Art :* « Non, le chapitre Tchékhov n'est point terminé; on ne l'a pas encore lu comme il faut le lire; on a refermé le livre avant d'en avoir pénétré l'essence. Qu'on le rouvre, qu'on l'étudie et qu'on le lise jusqu'au bout. »

Si j'avais à reprendre ma mise en scène de *La Cerisaie*, ce qui m'exalterait serait de chercher une formule actuelle pour rendre cette poésie secrète qui, par deux fois, éclate en son ciel intérieur avec « le son métallique d'un câble qui se rompt triste, mourant ». Il me semble qu'en inventant ce son, le poète a eu le pressentiment d'une musique nouvelle, peut-être cette musique électronique ou cette musique concrète qui nous lancent aujourd'hui sur des orbites imprévues.

ORAZIO COSTA GIOVANGIGLI

JOHN FERNALD

UNITED KINGDOM - ROYAUME UNI

For some years Director of the Liverpool Playhouse, and later of the Arts Theatre Club in London, producer for all the leading theatres of the West End, John Fernald is now Director of the Royal Academy of Dramatic Art.

Longtemps directeur du Liverpool Playhouse, puis de l'Arts Theatre Club de Londres, responsable de nombreuses mises en scène dans le West End, John Fernald dirige à présent la Royal Academy of Dramatic Art.

IT does in fact seem essential to produce Chekhov in the detailed and highly naturalistic style which the Moscow Art Theatre, after its first false start, discovered was necessary...In a sense, all " good " Chekhov productions will have a similar stamp on them whether they are Russian, English or French productions.

None the less the creative role of both designer and producer is not inhibited by this. The designer and the producer are *interpretative* artists, and the good ones do not feel restricted when they obey the " signals " emitted by their material. And as far as designers are concerned, they have an added challenge, for though Chekhov's sets should look naturalistic, they are in fact thoroughly artificial, having far more doors and exits than any " real " room ever has. The designer and producer between them must evolve a ground plan which assimilates the incongruities and makes them seem natural. There is much art in finding the best ground plan and much room for differences of approach. An example : the Moscow Art Theatre design for *The Cherry Orchard* is far from ideal : its windows showing the Cherry Orchard are on the back wall which means that many affecting moments concerning Gayev and Lyuba have either to be acted with the backs of the performers or else the performers have to turn unnaturally away from the Cherry Orchard when they are speaking of it, and are supposed to be looking at it. Clever design can improve on this, *without denying the audience its sight of the orchard* (which, of course, is the " raison d'être " of the back wall windows).

IL semble indispensable de monter Tchékhov dans le style pittoresque et fortement naturaliste que le Théâtre d'Art de Moscou en vint, après son premier faux départ, à considérer comme nécessaire... En un certain sens, toutes les bonnes mises en scène de Tchékhov auront le même cachet, qu'elles soient russes, anglaises ou françaises.

★

Ceci n'exclut cependant pas le rôle créateur du décorateur, ni celui du metteur en scène. Pour le premier, en effet, le problème est d'autant plus excitant que tout en paraissant naturalistes, les décors de Tchékhov sont en fait absolument artificiels : ils comportent bien plus de portes et de sorties qu'aucune « vraie » chambre n'en eut jamais. Le décorateur et le metteur en scène doivent se mettre d'accord sur une plantation qui assimile les invraisemblances et les fasse paraître naturelles. C'est un grand art de trouver la plantation idéale et il faut choisir entre de multiples solutions. Un exemple. Le décor du Théâtre d'Art de Moscou pour *La Cerisaie* est loin d'être parfait : les fenêtres par lesquelles on aperçoit le cerisaie sont au fond, ce qui, dans des moments particulièrement émouvants, entraîne Gaïev et Liouba à jouer dos au public, ou alors les acteurs doivent se détourner artificiellement de la cerisaie au moment où ils en parlent et sont censés la regarder. Un décor adroit peut remédier à cela, *sans soustraire au public la vue sur le verger*, ce qui constitue évidemment la raison d'être des fenêtres du fond.

Diadia Vania (Uncle Vanya – Oncle Vania). M : John Fernald. D : Ronald Brown. Arts Theatre Club, London. 1952. P : Angus McBean.

The kind of liberty taken by Jouvet with Molière should never be taken with Chekhov. Artificial comedy profits by the new vision of it created by startling experiments in presentation. Not so Chekhov who presented an era and an atmosphere which is peculiarly his own and should remain so.

It is difficult for me to say what gave me the greatest pleasure in producing Chekhov : there are so many exciting and wonderful moments in his plays. Each one is made up of a succession of such moments. It is indeed in itself most stirring how much richness Chekhov infuses into " moments "– the moment before Tusenbach takes leave of Irina, the moment when Sonya comes back into the attic after the professor and his wife have left, the moment when Gayev and Lyuba are alone in the deserted nursery at the end of *The Cherry Orchard*–such moments are numberless.

The most " stirring and exciting " way to live in the professional theatre would indeed be to be, perpetually, in the midst of a perpetual dress rehearsal of *The Cherry Orchard.*

Le genre de liberté prise par Jouvet avec Molière ne peut l'être avec Tchékhov. Certaines comédies gagnent à être renouvelées par des formes de présentation excitantes. Ce n'est pas le cas de Tchékhov qui figurait une époque, une atmosphère qui sont bien à lui et doivent le demeurer.

Il m'est difficile de dire ce qui m'a paru le plus exaltant en montant du Tchékhov : il y a tant de moments exaltants dans son œuvre! Chaque pièce est faite d'une succession d'instants de ce genre. Voilà justement ce qui est émouvant : cette intense richesse que Tchékhov confère à certains moments – le moment où Tausenbach va prendre congé d'Irina, le moment où Sonia revient dans l'appentis après le départ du professeur et de sa femme, le moment où Gaïev et Liouba sont seuls dans la nursery abandonnée à la fin de *La Cerisaie* – de tels instants sont innombrables.

Je ne peux rêver à rien de « plus exaltant et de plus excitant » que de vivre continuellement au milieu d'une perpétuelle répétition générale de *La Cerisaie*...

JOHN FERNALD

M : Luchino Visconti. D : Franco Zeffirelli-Corsi. Compagnia Morelli-Stoppa. Teatro Eliseo, Roma. 1953. P : De Antonis.

TRI SESTRI

(THE THREE SISTERS LES TROIS SŒURS)

Eeva Kaarina Volanen, Pia Hattara and Raaha Rentola. M : Eino Kalima. National Theatre, Helsinki. 1955. P : Kolmio.

M : Bengt Ekerot. D : Härje Ekman. Stadsteater Intiman, Malmö. 1950. P : Skäne.

Realistic elements combined with a symbol. Against a black background, a large picture frame contains a different painting for each act. These easel paintings convey the different exteriors without aiming at a representational effect.

Combinaison d'éléments réalistes et d'un symbole. Sur fond noir, un grand encadrement reçoit à chaque acte un tableau différent. Dans un style très avoué de « peinture de chevalet », ces tableaux évoquent les divers extérieurs sans jamais viser au « trompe-l'œil ».

M : Horst Schönemann. D : Eberhard Bleichert. Theater der Bergarbeiter, Senftenberg. Deutsche Demokratische Republik. 1957-58.

M : Johannes Curth. D : Walter Schröter. Städtische Theater, Leipzig. 1954-55. P : Helga Wallmuller.

M : Heinz Hilpert. D-C : Siegfried Stepanek. Deutsches Theater, Ost-Berlin. 1956. P : Georg Meyer-Hanno.

A glass door enables intimate senes, played from time to time downstage, to be isolated from the diners upstage.

Une baie vitrée permet, par instants, d'isoler les scènes intimes de l'avant-plan des dîneurs de l'arrière-plan.

MARIO FERRERO

ITALY — ITALIE

Mario Ferrero is a young stage and television producer.
Mario Ferrero est un jeune metteur en scène de théâtre et de télévision.

IF one does not wish to turn the theatre into a museum, one must get rid of the traditional style of the Art Theatre, even if by becoming aware of it one has enriched one's self with it.

SI l'on ne veut pas faire du théâtre un musée, il faut se détacher du style traditionnel du Théâtre d'Art. Quitte à en avoir pris connaissance, quitte à nous en être enrichis.

Chaika (The Sea Gu
La Mouette). M : Ma
Ferrero. D : Ma
Chiari. C : Maria
Matteis. Teatro La C
meta, Roma. 1960

I am entirely for unbounded freedom of action for producer and designer. What matters is the result. If this is good, every liberty taken is justified.

Je suis pour une liberté sans limites du metteur en scène et du décorateur. Ce qui compte, c'est le résultat. Si le résultat est bon, toute liberté s'en trouve justifiée...

MARIO FERRERO

NORRIS HOUGHTON

U.S.A. — ÉTATS-UNIS

The author of the well-known book on the Russian theatre, *Moscow Rehearsals*, Norris Houghton is co-founder of the Phœnix Theatre in New York, which he directed from 1953 to 1959.

Auteur d'un excellent ouvrage sur le théâtre russe (*Moscow Rehearsals*), Norris Houghton a dirigé le Phœnix Theatre à New York, de 1953 à 1959.

BECAUSE Chekhov so manifestly created plays whose most extraordinary accomplishment was their fidelity to psychological truth, their accuracy in character delineation, their attention to the unseen, unheard rhythms that lie beneath the audible, visible surface of life, it is hard to imagine the full length plays being presented in a stylised milieu. (This does not, I believe, hold for his "vaudevilles".) Selective realism, however, has in the intervening half century come to replace the literal

LA qualité la plus remarquable des pièces de Tchékhov étant leur fidélité à la vérité psychologique, leur justesse dans la peinture des caractères, leur souci des rythmes invisibles, inexprimés qui se cachent sous l'aspect extérieur, saisissable de la vie, on imagine mal ses grandes pièces dans un cadre stylisé (Ceci ne vaut sans doute pas pour ses farces). Mais le naturalisme intégral du temps du Théâtre d'Art de Moscou a fait place peu à peu à un réalisme sélectif. Il faut donc suggérer exactement le

naturalism of the original Moscow Art Theatre productions.

Exteriors, for example, present a particular problem. Today's playgoer no longer accepts the grass mats, cut borders and photographically literal backdrops that the Moscow Art Theatre used in 1900. Gauze scrims that help convey distant vistas, rising mist at dusk or shimmering heat at noon, a few foreground tree-trunks, the patter of sunlight or moonlight projected through leaves : it is with elements like these that the Phœnix Theatre designer and director worked to convey mood and a sense of reality in *The Sea Gull.*

It is certainly possible to present Chekhov in settings far less realistic than that (I have seen it done even in Moscow). But any such attempt, it strikes me, goes against the intent of the author, who wished his audience to feel that it is a slice of life they are beholding.

The liberties, other than those described above, which the Phœnix production took were in eliminating solid walls from all the interiors. A ceiling, hanging unsupported from beneath, indicated the contours of the room and circumscribed the action; solid doors and windows were everywhere used; careful attention was paid to selection of period furniture, carpets, a few small ornaments.

The greatest pleasure in working on our production of *The Sea Gull* arose from the inexhaustible probing of human relationships which Chekhov demands of sensitive interpreters; from the discovery of those elements of comedy that abound through the script alongside the tragic; from the reaction of the public, which responded to the laughs and which went away, I believe, feeling that Chekhov was their contemporary. The great frustrations, which I feel compelled to comment on also, came from the awareness that Chekhov can only be satisfactorily presented by an orchestrated ensemble of actors (which we lacked) and by weeks of preparatory digging into the psychological complexities of Chekhov's characters (and we had only 26 days).

milieu, sans chercher à reproduire les plus petits détails.

.....

A cet égard, les extérieurs, par exemple, présentent un problème particulier. Le public d'aujourd'hui n'accepte plus les filets de feuillage, les frises découpées et les toiles de fond en trompe-l'œil qu'utilisait le Théâtre d'Art de Moscou en 1900. C'est avec des rideaux de tulle permettant de suggérer des visions lointaines, ou bien le brouillard qui se lève au crépuscule ou encore la chaleur miroitante de midi, avec quelques troncs d'arbres au premier plan, le frémissement de la lumière du soleil ou de la lune à travers les feuilles, c'est ainsi qu'au Phœnix Theatre, nous avons tenté de rendre une impression de vérité, lorsque nous y avons monté *La Mouette.*

.....

Il est certainement possible de présenter Tchékhov dans des décors encore plus éloignés du réalisme (j'en ai vu des exemples même à Moscou), mais ce genre de tentative, me semble-t-il, va à l'encontre des intentions de l'auteur qui désirait que son public ait l'impression d'assister à une tranche de vie.

.....

Dans ce sens, nous avons supprimé les murs, mais conservé de vraies portes et de vraies fenêtres et nous avons attaché tous nos soins au choix du mobilier d'époque, des tapis, de quelques menus ornements.

.....

Nos grandes joies : pénétrer la complexité des relations humaines que Tchékhov attend de ses interprètes, découvrir les éléments comiques qui abondent dans le texte à côté du tragique, sentir le public y réagir et s'en aller avec l'impression que Tchékhov est leur contemporain. Notre regret : nous rendre compte que Tchékhov ne peut être interprété de façon satisfaisante que par une véritable équipe d'acteurs (ce qui nous manquait), et qu'il exigeait des semaines de préparation alors que nous n'avions que vingt-six jours.

NORRIS HOUGHTON

KAROLOS KOUN

GREECE – GRÈCE

Karolos Koun directed the Art Theatre in Athens for eighteen years where as a producer he constantly showed his predilection for Chekhov.

Karolos Koun a dirigé pendant dix-huit ans, à Athènes, le Théâtre d'Art où il n'a cessé, comme metteur en scène, de témoigner de sa prédilection pour le théâtre de Tchékhov.

ALL great works contain certain fundamental principles which stimulate the creative instinct of the artist in different ways, according to the epoch in which he lives, and which mark out the framework of his inspiration.

CHAQUE grande œuvre comporte des éléments fondamentaux qui, à la fois, stimulent différemment l'instinct créateur de chaque artiste, selon les époques, et lui tracent les cadres de cette inspiration.

Diadia Vania (Uncle Vanya – Oncle Vania). M : Karolos Koun. D-C : Jean Tsarouchis. Théâtre National de Grèce, Athènes. 1953. P : Emile.

On Koun's instructions, here the stage designer has concerned himself with the creation of space. By doing away with downstage trees and a painted backcloth, and placing his foliage in the middle distance, a pure and uncluttered background has been obtained.

Sur les indications de Koun, le décorateur a surtout visé à créer « un espace ». Évitant les arbres aux premiers plans, de même que l'horizon peint, et plaçant ses feuillages à mi-distance, il obtient un « lointain » très pur et très dégagé.

What the stage-designer must particularly keep in mind is the creation of "space": to visualize space beyond the limited confines of the stage. In fact, to enhance the value of visible space is not enough. Life does not end at the downstage or upstage wings. It continues beyond the doors and walls, behind the trees, on the other side of the road.

It is thus that the stage-designer can render that special magic which belongs only to Chekhov.

Ce dont devra surtout se préoccuper le scénographe, c'est de la création d'un « espace ». Voire l'espace au delà des limites étroites de la scène Il ne suffit pas, en effet, de mettre en valeur l'espace visible. La vie ne s'arrête pas au premier, second ou troisième plan. Elle continue au delà des portes et des murs, derrière les arbres, de l'autre côté de la route.

C'est par là que le scénographe rendra cette magie toute particulière propre à Tchékhov.

KAROLOS KOUN

LARS-LEVI LAESTADIUS

SWEDEN — SUÈDE

Producer in Göteborg, then manager at Malmö, from this autumn, Lars-Levi Laestadius will direct the new Municipal Theatre in Stockholm.

Metteur en scène à Göteborg, ensuite directeur à Malmö, Lars-Levi Laestadius dirigera à partir de cet automne le nouveau Théâtre Municipal de Stockholm.

OF course Chekhov wished to paint a genuine and realistic picture of his time! But every artist conceives reality in his own way and interprets it in his own fashion. We know that Chekhov reproached the Art Theatre for neglecting the humorous side

BIEN sûr que Tchékhov entendait donner une image authentique et réelle de son époque! Mais chaque tempérament d'artiste ressent la réalité à sa manière et la rend à sa façon. Nous savons que Tchékhov reprochait au Théâtre d'Art de négliger le

Chaika (The Sea Gull – La Mouette). M : Lars-Levi Laestadius. D : Martin Ahlbom. Stadsteater-Intiman, Malmö. 1953. P : Skäne.

of his work and for over-stressing its nostalgic aspect. These same mistakes are magnified in the performances of Chekhov given in western countries. This is mainly because the author is known by his novels, which are more muted than his dramas. So much so that Chekhov's characters are often interpreted in our countries as if they were conscious of having but a few decades to live before being snatched from this world. Well now, they were unquestionably not aware of this fact. They could therefore laugh too, in spite of the strong feeling they had of loneliness and dissatisfaction. That is why I believe in a return, perhaps even more accentuated than before, to realistic detail in furniture and props. With regard to milieu and atmosphere, it seems that a move towards a setting which is suggested in some simple manner might lead to a fresh approach to Chekhov.

côté comique de ses pièces et d'en souligner exagérément l'aspect nostalgique. Ces mêmes défauts se retrouvent amplifiés dans les représentations occidentales de Tchékhov. Cela tient à ce qu'on connaît surtout l'auteur par ses nouvelles qui sont plus sourdes et plus feutrées que ses drames. Si bien que les personnages de Tchékhov sont souvent représentés chez nous comme s'ils étaient conscients de n'avoir que quelques décennies à vivre avant d'être balayés de ce monde. Or, ils l'ignoraient incontestablement. Ils pouvaient donc rire aussi, en dépit du sentiment profond de se sentir seuls et insatisfaits. C'est pourquoi je crois à un retour, et même accentué, au détail réaliste en ce qui concerne les meubles et les accessoires. Quant au milieu et à l'atmosphère, il semble qu'une orientation vers un décor fait de simples indications pourrait ouvrir la voie à un certain renouvellement de Tchékhov.

LARS-LEVI LAESTADIUS

OTTO NIEDERMOSER

AUSTRIA — AUTRICHE

In thirty years Otto Niedermoser has designed scenery for all the theatres in Vienna and has also worked in Berlin and London. He teaches in Vienna at the Fine Arts Academy and also at the Max Reinhardt-Seminar.

En trente ans, Otto Niedermoser a planté ses décors dans tous les théâtres de Vienne, mais aussi à Berlin et à Londres. A Vienne, il est professeur à l'Académie des Beaux-Arts en même temps qu'au Max Reinhardt-Seminar.

WHILST visualizing my scenery for Chekhov's *The Three Sisters*, I remembered that this play is closely bound to an epoch.

This was all the more necessary in my case, where the production was by Peter Scharoff, a true disciple of Stanislavski.

The unity of style between stageing and scenery being the beginning and end of our producing, I wished to render the scenic style of the epoch not by aiming at a realistic impression but by the effect of impressionist painting of that time.

That is why I have stressed above all the nictorial technique: I have used in turn p ets and painting muslins, the backgrounds

EN concevant mes décors pour *Les Trois Sœurs* de Tchékhov, je me suis souvenu que la pièce était étroitement liée à son époque.

Cela s'imposait d'autant plus, dans mon cas, que la mise en scène était de Peter Scharoff, disciple fidèle de Stanislavski.

L'unité de style entre la mise en scène et la décoration étant notre alpha et oméga, j'ai voulu reprendre le style scénique de l'époque, en visant à obtenir non pas une impression réaliste, mais l'effet des tableaux impressionnistes de ce moment.

C'est pourquoi j'ai travaillé surtout la technique picturale : j'ai alterné les tulles et les mousselines peintes, les découvertes de fond et de côté étaient généralement

Martha Wallner und Otto Woegerer in *Tri Sestri* (The Three Sisters – Les Trois Sœurs). M : Peter Scharoff. D : Otto Niedermoser. Volkstheater, Wien. 1956. P : Völkel.

and side-views generally dark but relieved by lighter colouring, to obtain a pastel effect on sombre paper, with even shadows painted on the reliefs etc...

foncées, mais relevées de couleurs plus claires pour atteindre un effet de pastel sur papier sombre, les ombres étaient peintes jusque sur le relief, etc...

OTTO NIEDERMOSER

JOSEFINA SANCHEZ PEDRENO

SPAIN – ESPAGNE

Directress of the " Dido " Little Theatre in Madrid, Josefina Sanchez Pedreño has adapted into Spanish many plays by Faulkner, Obey and Shaw as well as much of Chekhov's drama.

Directrice du Théâtre de Chambre « Dido » à Madrid, Josefina Sanchez Pedreño a adapté en espagnol de nombreuses pièces de Faulkner, Obey et Shaw et une bonne partie du théâtre de Tchékhov.

I wonder if there are other ways than the fundamentally realistic style of the Art Theatre to render the spirit and essence of Chekhovian drama. But I think one should alleviate and modernize it in a poetical way.

.....

What captivates me most in Chekhov's drama is its difficulty. Everything that is difficult rouses me. By his simplicity, his terrible truthfulness, Chekhov is the most difficult author to be produced on my stage.

JE ne crois pas que l'esprit et l'essence de la dramaturgie tchékhovienne permettent un autre style que celui, fondamentalement réaliste, du Théâtre d'Art. Mais je considère qu'il faut l'alléger et le moderniser poétiquement.

.....

Ce qui me séduit le plus dans Tchékhov, c'est sa difficulté. Tout ce qui est difficile me passionne. Tchékhov est, par sa simplicité, par sa terrible vérité, l'auteur le plus difficile que j'aie accueilli dans mon théâtre.

JOSEFINA SANCHEZ PEDREÑO

VISHNEVII SAD

Else Höjgaard, Kai Lind and Axel Band in *The Cherry Orchard – La Cerisaie*. M : Helge Rungwald. D : Henrik Poulsen. Odense Teater, Danmark. 1958. P : Gunnar Graham.

Platonov. M : Ernst Lothar. D : Gottfried Neumann-Spallart. Burgtheater, Wien. 1959. P : Hausmann.

Gli Amori di Platonov. M : Gianfranco de Bosio. D : Eugenio Guglielminetti. Teatro Stabile, Torino. Italia. 1958. P : Trevisio Erminio.

PLATONOV

RAFAEL RICHART

SPAIN – ESPAGNE

For twelve years a designer and producer for various Spanish companies, Rafael Richart now directs his own company at the Teatro Comico, Barcelona.

Décorateur et metteur en scène depuis douze ans pour diverses compagnies espagnoles, Rafael Richart dirige à présent sa propre troupe au Teatro Comico de Barcelone.

BY describing Chekhov as a painter of characteristically local figures and ideas, closely marked by the way of life of his country's landowners of that time, would I be betraying a Mediterranean outlook?

It is very difficult for a stage-designer to render such an atmosphere. But he will succeed with it just as well by simplicity as by over-stressing, and by realistic as well as non-realistic means.

The stage-designer must always–and particulary so with Chekhov–be the link between the playwright and the producer. How could he possibly find an affinity between himself and the producer if he just went on copying what had been done before?

In *The Sea Gull*, staged at the Windsor in Barcelona, I first of all aimed at harmony between scenery and costumes, but I also wished the show to have a general homogeneity.

TRAHIRAIS-JE un esprit méditerranéen en déclarant que Tchékhov m'apparaît comme un peintre de mœurs, de figures et d'idées éminemment locales, étroitement marquées du style de vie des propriétaires terriens de son pays et de son temps?

Le difficile, pour le décorateur, est de restituer ce climat. Mais il y parviendra aussi bien par la simplicité que par la surcharge, et par des moyens réalistes ou non-réalistes.

Le décorateur doit toujours – mais surtout dans du Tchékhov – se faire trait d'union entre l'auteur et le metteur en scène. Comment pourrait-il être en affinité avec son metteur en scène s'il recopie ce qui fut fait antérieurement?

Dans *La Mouette* montée au Windsor de Barcelone, j'ai visé d'abord à l'harmonie entre décors et costumes, mais j'ai surtout voulu servir l'homogénéité générale du spectacle.

Chaika (The Sea Gull – La Mouette). M : Alberto Gonzalez Vergel. D-C : Rafael Richart. Teatro Windsor, Barcelona. 1959. P : Gansa.

Richart and Vergel sought an impressionistic treatment combined with special homogeneity of all elements of the performance.

Un traitement impressionniste dans une totale homogénéité des divers éléments de la représentation, voilà ce qu'ont voulu faire Richart et Vergel.

Atmosphere, that is the main thing. Above all in the kind of theatre where it has the importance of a character, perhaps the most important one of the whole play.

Le climat, voilà l'essentiel! Surtout dans ce genre de théâtre où l'ambiance a la valeur d'un personnage, peut-être du plus important personnage...

RAFAËL RICHART

DAVID ROSS

U.S.A. – ÉTATS-UNIS

For the six years he has produced and directed at his own off-Broadway Fourth Street Theatre, David Ross has always been entirely successful with Chekhov.

Depuis six ans qu'il dirige le Fourth Street Theatre, off-Broadway, David Ross s'est spécialement distingué dans la présentation d'œuvres de Tchékhov.

IN my opinion all these classics have to be brought to life in terms of the culture and environment in which one lives. If you try to repeat a past performance exactly, it becomes a mechanical thing. A theatre performance must give the illusion that it is happening for the first time.

.....

I have presented Chekhov plays successfully in semi-arena with suggested settings. In fact, our theatre is a semi-arena with audience on two (opposite) sides. We do, in our physical effects, maintain the period.

.....

To me, personally, the greatest excitement in this present production *(The Three Sisters)* occurred when a group of distinguished Russian theatre leaders, who were visiting the United States at the time, came to my theatre and participated in rehearsals and discussions.

POUR moi, tous les classiques doivent être rendus à la vie en fonction de la culture et du milieu où nous vivons. Si l'on essaie de reproduire exactement une ancienne représentation, la chose devient mécanique. Toute représentation théâtrale doit donner l'illusion qu'elle a lieu pour la première fois.

.....

J'ai monté différentes pièces de Tchékhov, non pas exactement « en rond », mais avec les spectateurs sur trois côtés; les décors étaient évidemment suggérés. Je m'en suis trouvé bien.

.....

Lors de notre récente présentation des *Trois Sœurs*, le grand moment pour moi fut nos rencontres avec un groupe d'éminents spécialistes de théâtre russes, en visite aux États-Unis, qui vinrent à mon théâtre et

Tri Sestri (The Three Sisters – Les Trois Sœurs). M: David Ross. Fourth Street Theatre, New York. 1955.

The open stage which projects into the middle of the audience reduces scenery and puts the characters in relief.

Une aire de jeu s'avançant au milieu des spectateurs réduit les décors et détache les personnages.

The most gratifying thing in the production itself was to me the movement and rhythm of the second act, which is often difficult and can become very slow.

prirent part aux répétitions et aux discussions. Ma plus grande satisfaction fut un certain rythme obtenu dans le deuxième acte, acte difficile et qui peut devenir très lent.

DAVID ROSS

PETER SCHAROFF

NETHERLANDS — PAYS-BAS

A former associate of Stanislavski, Peter Scharoff lived in Rome and then in the Netherlands. For thirty years he has in fact been continually on the move from one capital to another in order to stage...Chekhov.

Ancien collaborateur de Stanislavski, Peter Scharoff s'est établi à Rome puis aux Pays-Bas. En fait, depuis trente ans, il ne cesse de passer d'une capitale à une autre pour y mettre en scène... Tchékhov.

THE plays of Chekhov owe their world-wide recognition to the Art Theatre where Nemirovitch-Dantchenko and Stanislavski created the specific Chekhov style: the lyric realisation of the dream.

I do not say that one may not escape from it. For myself I think it is impossible. I was born with a faith in the realistic interpretation of Stanislavski and I remain faithful to it.

In any case, a new conception should preserve the original basis of this creative work. We cannot change the seed of flowers we have set. Their colours and arrangement

C'EST au Théâtre d'Art que les pièces de Tchékhov doivent leur renommée diale; Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski ont fixé le véritable style tchékhovien : la réalisation lyrique du rêve!

Je ne prétends pas qu'on ne puisse y échapper. Simplement, pour moi, c'est impossible. Je suis né avec la foi dans l'interprétation réaliste de Stanislavski et je mourrai avec cette conviction.

En tout cas, toute rénovation devra être faite avec mesure. Nous ne pouvons changer la semence des fleurs que nous avons plantée. Nous pouvons varier leurs couleurs, les

Platonov. M : Peter Scharoff. D : Nicolaas Wijnberg. Haagsche Comedie, Den Haag. 1958. P : Lemaire en Wennink.

The stage designer, Wijnberg, declares with commendable modesty : " the typical Chekhov atmosphere springs essentially from the quality of the acting. "

Comme le déclare avec une louable modestie le décorateur Wijnberg, « l'atmosphère typique de Tchékhov naît essentiellement de l'interprétation. »

can be changed; but from the seed of a rose will grow a rose.

In 1940, for instance, Nemirovitch gavè a somewhat different form to his production of *The Three Sisters* by a deeper psychological analysis; but he remained faithful to the original style.

Gifted designers, loving beauty and truth, of course should not copy the Art Theatre; their individual understanding and their personal sense of poetry should prevail, but they will never be able to do away with the strong framework built by the Art Theatre.

What thrills and delights me most in producing Chekhov is that more than anyone else he has sought a fuller life for his people. He forced himself to enter the thoughts of ordinary human beings of whom I am one. No-one touches my heart and soul so much, especially now that the strings of my heart do not ring as loudly as they used to. I give thanks to Chekhov for the happiness he gives me.

disposer autrement; mais d'une semence de rose naîtra toujours une rose...

Ainsi, en 1940, Némirovitch a renouvelé sa mise en scène des *Trois Sœurs* par une analyse psychologique plus poussée, mais il est resté fidèle au style originel.

De bons décorateurs, épris de beauté et de vérité, ne copieront évidemment pas le Théâtre d'Art; ils feront prévaloir leur compréhension personnelle, leur sensibilité propre; mais ils ne jetteront pas à bas la solide charpente construite par le Théâtre d'Art.

Ce qui m'enchante et m'émeut le plus en montant Tchékhov, c'est que plus que personne il a cherché pour son peuple un destin meilleur. Il s'est efforcé de pénétrer la pensée des gens simples, de ce peuple dont je fais partie. Personne ne me touche autant le cœur et l'âme, surtout maintenant que mon cœur ne vibre plus comme jadis. Je rends grâce à Tchékhov du bonheur qu'il me donne.

PETER SCHAROFF

MILENKO SERBAN

YUGOSLAVIA – YOUGOSLAVIE

A former pupil of André Lothe in Paris, Milenko Serban has devoted himself to scenic design and has greatly contributed to the expansion of the Yugoslav theatre.

Ancien élève d'André Lothe à Paris, Milenko Serban se consacre à la scénographie et il a fortement contribué à l'expansion du théâtre yougoslave.

ALTHOUGH, not long ago, I designed settings for *The Cherry Orchard* in the realistic tradition of the Art Theatre, I do not think that I would follow this method today. Ideas about stage scenery are constantly developing as well as methods of acting which, in my country in particular, have undergone notable changes.

.....

In which direction should we seek new ideas? Should we turn back to the Post-Impressionism of Vuillard, for instance? Or should we simplify even further and turn to symbolic décor?

In this case, one must above all abandon the painted set.

BIEN que j'aie, il y a peu de temps, exécuté pour *La Cerisaie* des décors dans la tradition réaliste du Théâtre d'Art, il me semble qu'aujourd'hui je ne suivrais plus cette voie. Les conceptions scénographiques sont en perpétuelle évolution, de même que la manière de jouer qui, dans mon pays notamment, a connu de notables transformations.

Dans quelle direction chercher un rafraîchissement de notre vision? Faut-il recourir au post-impressionnisme français d'un Vuillard par exemple? Ou faut-il simplifier davantage et recourir à la décoration symbolique?

Dans ce cas, il faut avant tout renoncer aux décors peints...

MILENKO SERBAN

FARCES

Gr. Vachkov (Chubukov) in *Predlozhenie* (The Proposal – La Demande en Mariage). M: Metody Andonov. D: Marianne Popova. State Satirical Theatre, Sofia. 1960.

Herbert A.E. Böhme und Hans E. Berg in *Medved* (The Bear – L'Ours). M : H.V. Altheus. D : Ary Oechslin. Atelier-Theater, Bern. 1954.

Holgar Löwendaller and Ake Claesson in *Tragik ponevole* (A Tragedian in Spite of Himself – Le Tragédien malgré lui). M : Mimi Pollak. D : Marik Vos. Royal Dramatic Theatre, Stockholm. 1950. P : Järlas.

Jan Werich and S. Zazvorkova in *Medved* (The Bear – L'Ours). M : M. Nedbal. D : L. Fara. Satiric Theatre, Praha. 1954. P : Radnicky.

ZENOBIUSZ STRZELECKI

POLAND — POLOGNE

A designer as well as a producer, Zenobiusz Strzelecki is at present preparing a book on Polish stage design.

Décorateur, mais aussi metteur en scène, Zenobiusz Strzelecki prépare actuellement un important ouvrage sur la scénographie polonaise.

TRULY great plays can be adapted more easily than others to the particular scenic conventions of each period. And Chekhov's works belong to a period which is not particularly interesting from the artistic point of view. They should not therefore be staged in a naturalistic style. The Art Theatre alone has the right to do so, because here each performance is a museum piece.

★

In my opinion, Chekhov cannot be staged in a Cubist, Constructivist or Abstract setting. On the other hand, Impressionism seems to me to be perfectly in keeping with the delicate atmosphere of his poetry. Expressionism and Surréalism could perhaps better convey the loneliness and distress of his characters while Buffet's Realism would certainly be suited to their resignation.

★

I myself at the Polsky Theatre, Warsaw, adopted the following formula for *The Sea Gull* : in the centre of the stage, platforms of simple, rounded shapes covered in canvas; a canvas sky cloth, too, with the moon sketched in for the first scene and clouds for the second; black trees, quite flat with no leaves, like the black paper silhouettes fashionable at that time. For the interiors, very little furniture and, on the walls, black outlines and black curtains; the furniture was white for the third act and black for the fourth.

LES œuvres géniales s'adaptent plus facilement que les autres aux conventions plastiques propres à chaque époque. Et justement les pièces de Tchékhov appartiennent à une période qui n'a pas été des plus intéressantes au point de vue artistique. Il ne faut donc pas les monter dans le style naturaliste. Seul le Théâtre d'Art en a le droit, car ici chaque spectacle est un objet de musée.

★

On ne peut pas, à mon avis, monter Tchékhov dans des décors cubistes, constructivistes ou abstraits. En revanche, l'impressionnisme me semble convenir à merveille au climat délicat de sa poésie. L'expressionnisme et le surréalisme, de leur côté, traduiraient peut-être avantageusement la solitude et l'angoisse de ses personnages. Le réalisme de Buffet enfin conviendrait sans doute à leur résignation.

★

Quant à moi, au Théâtre Polski de Varsovie, pour *La Mouette*, j'avais adopté le principe suivant : au milieu de la scène, quelques praticables de formes simples mais arrondies, couverts de toile de lin; un horizon de toile de lin également, avec une esquisse de lune au premier tableau et de nuages au second; des arbres noirs sans relief, sans feuilles, comme ces dessins de papier noir découpé à la mode de cette époque. Pour les intérieurs, très peu de meubles et, sur les murs, des traits noirs et des tentures noires; les meubles étaient blancs au 3ème acte et noirs au 4ème.

ZENOBIUSZ STRZELECKI

A. Pawlicka et Z. Mrozewski dans *Chaika* (The Sea Gull – La Mouette). M : R. Zawistowski. D : Zenobiusz Strzelecki. Teatr Polski, Warszawa. 1959. P : Myszkowski.

JOSEF SVOBODA

CZECHOSLOVAKIA — TCHÉCOSLOVAQUIE

Chief designer of the Prague National Theatre, Jan Svoboda has created his own style by the combination of multiple means of expression including a very personal use of projected scenery.– Svoboda's design for *The Sea Gull* is seen on the front cover.

Décorateur en chef du Théâtre National de Prague, Jan Svoboda s'est créé un style propre par la combinaison de multiples moyens d'expression, où intervient notamment une utilisation très personnelle du décor projeté. – Le décor de Svoboda pour *La Mouette* se trouve en couverture.

IT is not essential to put on Chekhov in the traditional style, even though this might be very instructive. I prefer to render his ideas by contemporary means, which express them more intensely. One must, I think, keep in touch with the present.

.....

We must not forget that Chekhov makes certain demands regarding scenic space. Didn't he say : " Give me a stage of unusual depth "?

.....

I have a high opinion of Chekhov because in a modern way he brings to life man's eternal aspirations for a higher destiny.

IL n'est pas indispensable de monter Tchékhov dans le style traditionnel, encore que ce dernier puisse être fort instructif. Mais je préfère rendre sa pensée par des moyens contemporains, qui l'expriment plus intensément. Il faut, je crois, rester en contact avec l'actualité.

.....

Ne pas oublier que Tchékhov a ses exigences quant à l'espace scénique. Ne disait-il pas : « Donnez-moi une profondeur de scène inaccoutumée »?

.....

Tchékhov est un auteur que je chéris car, sous une forme moderne, il anime l'éternelle aspiration de l'homme vers un destin meilleur.

JOSEF SVOBODA

ALEXANDRE VASSILIEV

U.S.S.R. – U.R.S.S.

Chief designer of the Mossoviet Theatre, Alexander Vassiliev is of an inventive turn of mind. His experiments with new materials have led him, notably, to perfect a transparent blue plastic gauze to act as a backcloth for projections.

Décorateur en chef du Théâtre Mossoviet, Alexandre Vassiliev est un esprit inventif. Ses recherches sur les matériaux nouveaux l'ont conduit notamment à la mise au point d'un plastique bleu transparent qui peut servir de fond aux projections.

THE production of Chekhov's plays will only be worthwhile today if the producer, designer and actors use them in order to throw into relief contemporary problems.

★

In designing the scenery for *The Wood Demon*, mounted at the Mossoviet by Yuri Zavadski, I tried to bring actors and audience together by clearing the stage of inessentials. I did not put myself out to set the play in its own period; I simplified the costumes to give some impression of the trend of fashion at the time. Nature and woods which are of great importance in this play, were introduced in the form of blueish plastic panels, placed vertically, on which I drew as though with a pen. In this way, I suggested the atmosphere of the forest rather than the forest itself. Manners change with the times!

LA réalisation scénique des pièces de Tchékhov ne s'impose aujourd'hui que si, à travers elles et avec chaleur, le metteur en scène, le décorateur et les comédiens entretiennent leurs contemporains de problèmes actuels.

En travaillant aux décors de *L'Esprit de la Forêt*, monté au Mossoviet par Youri Zavadski, je me suis efforcé de rapprocher acteurs et spectateurs en débarrassant la scène des objets inutiles. Je ne me suis pas évertué à situer la pièce dans son époque; j'ai simplifié les costumes en indiquant tout juste la tendance de la mode de ce temps. Quant à la nature et à la forêt, qui sont au premier plan dans cette pièce, je les y ai introduites sous la forme de panneaux bleuâtres, en plastique, posés verticalement et sur lesquels j'avais dessiné comme à la plume. Je rendais ainsi l'atmosphère de la forêt plutôt que la forêt elle-même. A chacun son temps!

ALEXANDRE VASSILIEV

Lechii (The Wood Demon – L'Esprit de la Forêt). M: Youri Zavadski. D: Alexandre Vassiliev. Teatr Mossoviet, Moskva. 1960.

The combination of geometrical shapes with blueish plastic panels suggesting the forest will be noticed. Further details of the world première of this little-known play of Chekhov's will be found on page 100.

On ne manquera pas de noter la combinaison de formes strictement géométriques avec les panneaux de plastique bleuâtre suggérant la forêt.
Des détails sur cette création mondiale d'une pièce peu connue de Tchékhov se trouvent en page 100.

ALBERTO GONZALEZ VERGEL

SPAIN — ESPAGNE

A Doctor of Chemistry and former director of Murcia University Theatre, Alberto Gonzalez Vergel chiefly stages plays centering upon the essential solitude of man such as *End Game, Uncle Vanya,* and *Caligula.*

Docteur en Sciences chimiques, ancien directeur du Théâtre Universitaire de Murcie, Alberto Gonzalez Vergel met surtout en scène des œuvres centrées sur la solitude essentielle de l'homme : *Fin de Partie, Oncle Vania, Caligula...*

THE poetic realism of Chekhov's great tragedies calls for an impressionistic treatment.

The Art Theatre's settings detract from Chekhov, reducing him to the rank of a mere " peintre de mœurs ".

The surface realism of his drama must not veil its deep truth, just as the underpainting of shadows in a picture must not dim the brilliance of the reds.

LE réalisme poétique des grandes tragédies de Tchékhov réclame un traitement impressionniste.

Les décors du Théâtre d'Art diminuent Tchékhov et le ramènent au rang d'un simple peintre de mœurs.

Le réalisme épidermique de ce théâtre ne doit pas nous dissimuler sa vérité profonde, tout comme la grisaille ne doit pas assombrir la gamme éclatante des rouges.

ALBERTO GONZALEZ VERGEL

JEAN VILAR

FRANCE

Since Jean Vilar took the bold step of being the first to produce *Platonov,* twenty other countries have followed his lead.

Depuis que, par un coup d'audace, Jean Vilar s'est résolu le premier à monter *Ce Fou de Platonov,* vingt pays ont suivi son exemple.

NO, it is not necessary to present a play by Chekhov in the so-called " traditional " style of the Art Theatre in the days of Stanislavski. However, it is difficult not to comply with the rather realistic demands of Chekhov's work : the lines spoken by the characters indicate a certain property, a piece of furniture, this or that door or window, hence the need of a décor, even if only suggested. The important thing is that the setting should not dominate the stage nor be the attraction of the evening. Chekhov in his day protested against the abuse of introducing local colour in the form of scenic or sound effects which Stanislavski was only too ready to include in his plays.

.....

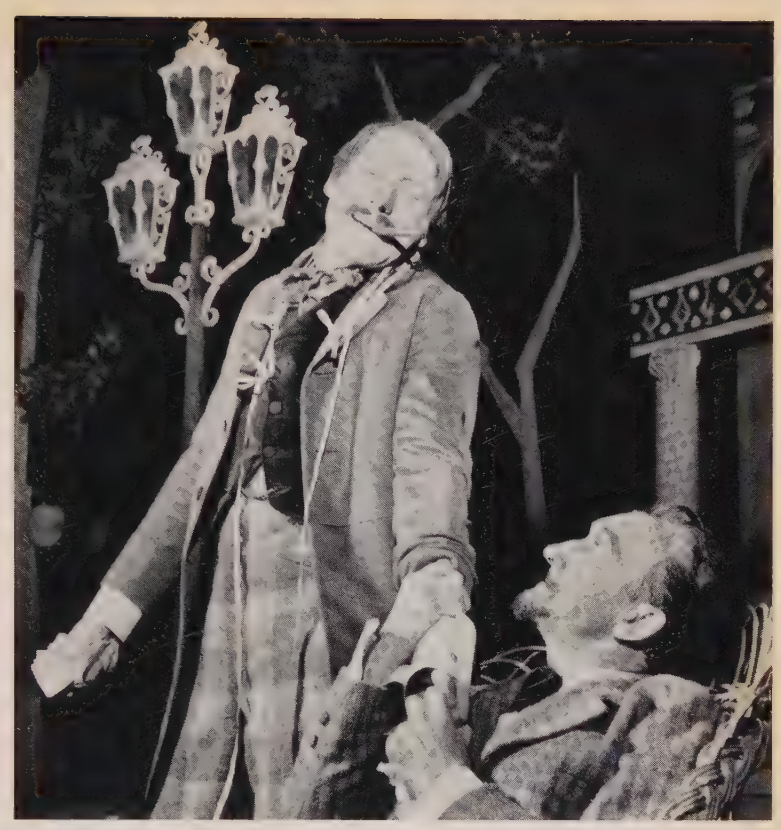
I demand complete freedom. For a play by Chekhov as well as any other. Having established this principle, the producer

NON, il n'est pas nécessaire de présenter une œuvre de Tchékhov dans le décor dit « traditionnel » du Théâtre d'Art du temps de Stanislavski. Cependant il est difficile de ne pas obéir aux exigences assez « réalistes » des œuvres de Tchékhov : le texte parlé des personnages indique tel accessoire, tel meuble, telle ou telle porte ou fenêtre, d'où la nécessité, fût-il suggéré, d'un décor. L'essentiel est que le décor construit n'envahisse pas la scène, ne soit pas l'attraction de la soirée. Tchékhov protestait, de son vivant, contre l'abus des décorations ou bruits « couleur locale » que Stanislavski incluait avec trop de plaisir dans ses pièces.

.....

Je réclame toutes les libertés. Toutes. Pour une pièce de Tchékhov comme pour toute autre œuvre. Ce principe étant bien posé, le régisseur de talent s'apercevra vite

Georges Wilson et Jean Vilar dans *Ce Fou de Platonov*. M : Jean Vilar. D : Édouard Pignon. Théâtre National Populaire, Paris. 1956. P : Agnès Varda.



of any talent will nevertheless soon see that he is not free. The greater the play, the more the producer is obliged to be an interpreter only and not a creator.

.....

In *Platonov* I had an enthralling problem to solve.

The work had never been performed before either in Russia or anywhere else. Before my first rehearsal with the cast, I had twenty-three meetings of three hours each with the adaptor in order to revise scene by scene and phrase by phrase the magma, the enormous rough copy 400 to 500 pages long that Chekhov had left.

My contact with this unrevised play of Chekhov's which had to be reduced to his usual proportions enabled me to catch a glimpse of the work of the dramatist, from beginning to end. In short, although each of Chekhov's masterpieces is offered to us in a fairly compact shape, his first rough copy was an overwhelming flood : the playwright in a burst of literary madness writing an endless, inexhaustible draft of

cependant qu'il n'est pas libre. Plus l'œuvre est haute, plus elle contraint le régisseur à n'être qu'un interprète et non un créateur.

.....

J'avais avec *Platonov* un problème captivant à résoudre. Le voici.

L'œuvre n'avait jamais été jouée ni en Russie ni ailleurs. Avant ma première répétition avec les acteurs, j'ai passé 23 séances de 3 heures chacune avec l'adaptateur, à revoir scène par scène, phrase par phrase, le magma, le brouillon énorme de 400 à 500 pages qu'avait laissé Tchékhov.

En prenant contact avec cette œuvre non « revue » par Tchékhov et qu'il fallait ramener à des proportions habituelles à Tchékhov, j'ai cru entrevoir ce qu'était, de l'origine à sa fin, le travail du dramaturge. Disons pour résumer que si chaque chef-d'œuvre de Tchékhov se présente à nous sous une forme de construction assez serrée, les premiers jets de Tchékhov étaient de véritables scènes-fleuves : un mouvement de folie littéraire mène l'auteur écrivant l'interminable et inépuisable première forme de sa pièce. Après ce premier grand jet, assez

his play. After this lengthy, rather crude version was finished, came the work of condensing and curtailing : 500 pages of script were reduced to 120 to 140 pages.

informe, venait chez Tchékhov le travail de resserrement, de contrainte. Cinq cents pages de texte étaient ramenées à 120-140 pages.

JEAN VILAR

NICOLAAS WIJNBERG

NETHERLANDS — PAYS-BAS

Of an original and deliberately irreverent nature, Nicolaas Wijnberg has given colour and life to many classics, but his chief interest at the moment is the theatre-in-the-round.

Tempérament original et volontiers frondeur, Nicolaas Wijnberg a donné couleur et vie à mainte pièce classique, mais c'est le théâtre en rond qui actuellement le passionne.

I DO not only believe that it is " possible " to produce Chekhov in a setting other than the traditional one, I am even convinced that it is absolutely necessary.

To me it seems absolutely possible to play Chekhov in any setting between " poetic realism " on the one side and " practically nothing " on the other. After all, Chekhov is only concerned with people and the degree of completeness of those people does not depend on the completeness of the rooms and gardens surrounding them.

The typical Chekhov atmosphere is solely the result of the quality of the actors' performance.

★

The only conception that in my opinion is non-permissible is that of the abstractive or non-figurative school, which after a quarter of a century still passes for modern. These forms are not acceptable for the one reason that they are a negation of everything that was sacred to Chekhov, and essentially hostile to men.

What fascinated me in designing *Platonov*, *The Three Sisters* and *The Sea Gull* was to see how a poetic reality was created which started obeying laws quite other than the aesthetic rules usual in other performances, as soon as the actors took possession of it. At no other time did I feel so strongly in the service of the play as I did with Chekhov.

In a certain sense all aesthetics became very unimportant.

JE pense qu'il est non seulement « possible » mais qu'il est indispensable de monter Tchékhov autrement que dans un décor traditionnel.

Il me semble parfaitement possible de jouer Tchékhov dans n'importe quel décor situé entre le « réalisme poétique » d'une part et le « pratiquement rien » d'autre part. Après tout, Tchékhov ne s'intéresse qu'aux gens, et le degré d'accomplissement de ces gens ne dépend pas de l'achèvement des chambres et des jardins qui les entourent.

L'atmosphère typique de Tchékhov naît essentiellement de la qualité de l'interprétation.

.....

La seule conception qui, à mon avis, ne peut être admise est celle de l'école abstraite ou non-figurative qui, depuis un quart de siècle, continue à passer pour moderne. Ces formes sont inacceptables pour la bonne raison qu'elles sont essentiellement hostiles à l'homme et constituent ainsi la négation de tout ce qui était sacré pour Tchékhov.

Ce qui m'a ravi lorsque j'ai fait les décors pour *Platonov*, *Les Trois Sœurs* et *La Mouette*, fut de voir comment s'était créée une réalité poétique qui se mettait à obéir à des lois fort différentes des règles esthétiques habituelles aux autres représentations, dès le moment où les acteurs en prenaient possession. Jamais je ne me suis senti autant au service de la pièce que dans le cas de Tchékhov.

Dans un certain sens, toute esthétique devenait sans importance.

NICOLAAS WIJNBERG

THE LIGHTING OF OPEN-AIR PERFORMANCES

L'ÉCLAIRAGE DES SPECTACLES DE PLEIN-AIR

YVES-BONNAT

AS a result of the blackout which was compulsory during the war years, the public has developed a pronounced taste for night illuminations. Summer festivals, flood lighting of historic monuments or beauty spots and " Son et Lumière " performances are so customary that today it is unusual to see a daylight performance in an open-air theatre or historic building, which in some ways is a pity.

Apart from a few rare exceptions, however, the lighting technique employed does not possess all the improvements which are required. Here and there, organisers come up against countless obstacles and work empirically often with unreliable and make-shift means. The apparatus used is borrowed sometimes from the equipment used for enclosed theatres, sometimes from that for road lighting, and sometimes that for illuminating historic buildings.

Needless to say the simultaneous use of such varied equipment cannot be condemned *a priori*. But it has been proved by various successive experiments that it is necessarily patchy and does not solve all the problems raised.

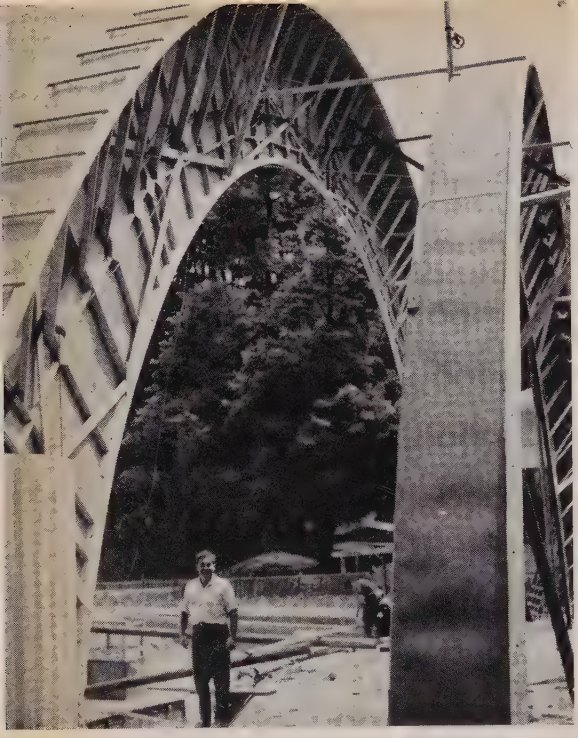
The principle factors involved are as follows : general illumination of the area to be regarded as the theatre; lighting of part of this area in relation to the nature and content of the show–adoption of a monument or natural scenery as the setting–; lighting of the performance from the point of view of production i.e. to focus attention on the players on the one hand and of moments in the action on the other. It can be seen therefore that the scheme of lighting, aesthetically and technically arranged beforehand, can to a certain extent replace huge stage scenery and calls for a schematisation of the décor by the use of volumes, in

LE black-out imposé au monde par les années de guerre a provoqué dans le public un goût prononcé pour la lumière nocturne. Festivals d'été, illuminations des monuments et des sites, spectacles dits de « Son et Lumière », sont devenus de telles habitudes qu'il est aujourd'hui peu courant d'assister à une représentation en plein jour dans un théâtre de verdure ou dans un monument antique, ce qui, d'un certain point de vue, est regrettable.

Or, à de rares exceptions près, la technique d'éclairage employée ne bénéficie pas de tous les perfectionnements qui lui seraient nécessaires. Ici et là les réalisateurs se heurtent à des difficultés sans nombre et travaillent dans l'empirisme avec des moyens souvent précaires et improvisés. Les appareils utilisés sont empruntés à la fois au matériel des théâtres fermés, à celui de l'éclairage des voies publiques et parfois à celui des illuminations des édifices historiques.

Il va sans dire que l'usage simultané d'une telle variété d'instruments ne peut être à priori déconseillé. Mais il est prouvé par des expériences diverses et successives qu'il est obligatoirement désordonné et qu'il ne résoud pas tous les problèmes posés.

Les principaux sont les suivants : illumination générale du site considéré comme salle de spectacle; éclairage d'une partie de ce site par rapport à la nature et au contenu du spectacle : c'est l'adoption du monument ou du paysage comme décor; éclairage du spectacle en fonction de la mise en scène, c'est-à-dire de la mise en valeur, d'une part des protagonistes, de l'autre des moments de l'action. Où l'on voit qu'un plan d'éclairages, esthétiquement et techniquement préétabli, peut dans une certaine mesure remplacer un ensemble décoratif important et impose de toutes manières une schématisation



A system of lighting devised for the Théâtre de Verdure at Aix-les-Bains in 1956.

Dispositif d'éclairage construit en 1956 au Théâtre de Verdure d'Aix-les-Bains.

LEFT : Rungs set in the thickness of the arches allow the electrician to adjust the lights.
A GAUCHE : Dans l'épaisseur des arceaux, des échelons permettent à l'électricien de régler ses appareils.
RIGHT: The glare of light from the first arch serve to screen the scene changes on a darkened stage from the audience.
A DROITE : L'illumination du premier arceau fait fonction d'aveuglant pour les entr'actes et les changements au noir.

preference to " trompe l'œil " which is hardly acceptable when used in a natural setting.

★

According to this conception the worst problems can be regarded as fortunate pretexts to break away from the scenic technique of enclosed theatres and to seek new aesthetic standards.

It is obviously easier to attain this goal when presenting a show which does not benefit from any previous production, than when adapting for the open air a production which had been conceived for an enclosed theatre. By way of example, let me draw upon some personal memories : the lighting of Shakespeare's *Julius Caesar*, produced by Jean Renoir, of *Mireille* (Gounod-Mistral), by Marcel Lamy and of *L'Arlésienne* (Bizet-Daudet), by Jean Serge, at the Amphitheatre of Arles in 1954, was entirely original because the theatrical production itself was extra-scenic. On the other hand, the performance of *Jeanne au Bûcher* (Honegger-Claudel) in

de la décoration dans le sens de la mise en volumes, de préférence au trompe-l'œil, difficilement acceptable lorsqu'il se juxtapose au décor naturel.

Selon cette conception, les problèmes les plus abrupts peuvent apparaître comme d'heureux prétextes à rompre avec la technique scénique des théâtres fermés, et favoriser la recherche d'une esthétique nouvelle.

Il est évidemment plus facile d'y atteindre à partir d'un spectacle exempt de toute réalisation antérieure qu'en adaptant au plein-air une production qui avait été conçue pour un théâtre fermé. A titre d'exemple, puisons dans nos souvenirs personnels : les éclairages du *Jules César* de Shakespeare, mis en scène par Jean Renoir, de *Mireille* de Gounod-Mistral, par Marcel Lamy et de *L'Arlésienne* de Bizet-Daudet, par Jean Serge, aux Arènes Antiques d'Arles en 1954, étaient absolument inédits parce que la réalisation théâtrale était elle-même extra-scénique. Par contre, les représentations de *Jeanne au Bûcher* de Honegger-Claudel, dans le cloître de la

the cloisters of Bayonne Cathedral, then at the Amphitheatre of Orange and finally at that of Fourvières (Lyon) had to take into account the strict directions previously laid down by Jan Doat at the Paris Opera. In these three places differing greatly in aspect and equipment, we had to make adaptations in which we incurred great risks.

Similarly handicapped, we had to labour every evening for ten days from 1954 to 1957 at the International Dance Festival at Aix-les-Bains. As from the second year of this event, we had the advantage of familiarity with the place and the understanding of a team of well-matched and enthusiastic assistants. We were able in consequence to rearrange the lighting equipment and get the makers to improve certain items and even to provide an all-purpose, easily handled switchboard. In the last year, we erected a series of three arches with an

Cathédrale de Bayonne, puis au Théâtre Antique d'Orange, enfin à celui de Fourvières (Lyon), devaient tenir compte de la régie rigoureuse établie primitivement par Jan Doat, à l'Opéra de Paris. Dans ces trois lieux, d'ailleurs fort dissemblables quant à leur aspect et à leurs installations, nous avons dû faire des adaptations lourdes de risques.

Ce dernier cas a été également la servitude sous laquelle nous avons dû nous débattre, chaque soir, pendant dix jours de 1954 à 1957, au Festival International de la Danse d'Aix-les-Bains. Mais nous avions, dès la deuxième année de cette manifestation, acquis l'avantage de la familiarité des lieux, et de la compréhension d'une équipe de travailleurs homogène et enthousiaste. En conséquence, nous avons pu organiser de nouvelles dispositions d'appareils et obtenir de certains fournisseurs le perfectionnement de quelques-uns d'entre eux, jusqu'à la création d'un jeu d'orgues à tous usages et d'une maniabilité parfaite. La dernière année, nous avons monté une perspective de trois arceaux (23 m d'ouverture à la face, sur une profondeur de 15 m), construction

Jules César, Shakespeare. M : Jean Renoir. D : Yves-Bonnat. Arles. 1954. P : Bernand.

opening of 75 feet and a depth of 49 feet, an impressive but airy looking structure which replaced the wings and flies of the enclosed theatre while remaining in keeping with the notion of open air and preserving the same atmosphere.

Our system of work was as follows: as much detailed information as possible was compiled about the stage management of each show whether from the repertoire of the Paris Opera or the People's Ensemble of the State of Hungary or perhaps that of Antonio's troupe of Spanish dancers. The adaptation was then prepared in co-operation with our stage director and chief electrician.

The sum of the requirements listed for all the shows to be given at the Festival determined the general plan of the electrical installations (number and nature of appliances, power of current, number of circuits and fixed points, a reserve of light, portable equipment also being provided). With the equipment completed, for three or four days we proceeded to adjust each item in order to draw up a list of effects based on production requirements but also providing for the unforeseen.

★

It was only at this stage that we began to light each show in the first programme. Sometimes the initial producer had been able to precede his company and help us. More rarely (this was even the exception), the company rehearsed on the stage with us. Usually, we only saw their rehearsal in daylight, three hours before the performance was due to begin, which only just allowed us to make, by guesswork, a few adjustments to the projectors. Wishing above all to avoid a music-hall style of lighting by excessive use of following spots, we thus made our task more complicated; but we restricted the number of mistakes or accidents by keeping constant watch on the scene as it progressed, the chief electrician from his switchboard placed off-stage and connected to the spotlight operator by telephone, ourselves by continually patrolling in the wings and all around the auditorium. Errors of direction or intensity, which we could thus observe,

imposante mais aérée, qui remplaçait les coulisses et les cintres des théâtres fermés, tout en accordant à la notion « plein-air » et à l'ambiance qui la caractérise sa totale efficacité.

La cadence de notre travail était celle-ci : chaque ouvrage, qu'il s'agît du répertoire de l'Opéra de Paris ou de celui de l'Ensemble Populaire de l'État Hongrois, ou encore de celui de la troupe espagnole d'Antonio, faisait l'objet d'un recueil d'informations nombreuses et précises sur sa régie. L'adaptation était ensuite préparée sur plans en collaboration avec notre directeur de scène et notre chef-luminariste.

La totalité des besoins recensés pour tous les ouvrages programmés au Festival déterminait le plan de l'installation électrique générale (en nombre et en nature d'appareils, en puissance de courant, en nombre de circuits et en points de fixations définitives, une réserve d'appareils mobiles, légers, étant en même temps prévue). L'équipement terminé, nous procédions pendant trois ou quatre jours aux réglages de chaque élément, afin de dresser un catalogue d'effets basés sur les régies, mais permettant de faire face aux imprévus.

Ce n'est qu'à ce stade que nous commencions à éclairer chacun des ouvrages du premier programme. Parfois le metteur en scène initial avait pu précéder sa troupe et nous aidait. Plus rarement encore (c'était même l'exception), la troupe répétait en scène avec nous. Généralement, nous n'assistions à sa répétition qu'en plein jour, trois heures avant la représentation, ce qui ne nous permettait guère que de faire au jugé quelques modifications de réglage des projecteurs. Désirant à tout prix éviter de faire des éclairages de style music-hall en nous servant abusivement des arcs à poursuite, nous compliquions ainsi notre tâche; mais nous limitions les erreurs ou les accidents en surveillant constamment la scène en cours de spectacle, le chef-luminariste depuis le jeu d'orgues disposé extérieurement à la scène et relié aux conducteurs d'arc par téléphones à casques, nous-même en parcourant constamment les coulisses, puis la périphérie de la salle. Les fautes d'orien-

Marie Tudor, Victor Hugo. M : Jean Vilar. D-C : Léon Gischia. Festival d'Avignon. 1955. P : Agnès Varda.

Prométhée Enchaîné, Eschyle. M : Julien Bertheau. D : O. Descamp. Comédie-Française, Festival de Lyon-Charbonnière. 1954. P : Bernand.

or beams of light shining into the eyes of the various groups of spectators, were immediately corrected, either at the switchboard or by changing the position of lights in the wings.

We should point out, to give the sum of our difficulties, that only too frequently we had to be satisfied with three and a half hours of evening rehearsals to light the whole of a programme lasting two and a half hours.

If I have described this experience somewhat at length, it is because I believe it combines the maximum of dangerous conditions : the adaptation of a production laid down for different circumstances, the absence of the company during lighting rehearsals, the plurality and variety of lighting effects peculiar to the art of choreography, the brief duration of rehearsals, the shape and vast size of the auditorium (six thousand seats) leading to straying beams of light and, in the first year, lack of specialized staff, hybrid character and numerical and qualitative insufficiency of the equipment.

I understand that dramatic performances in the open air have their problems, if not simpler at least more limited, and that they have the benefit of a longer period of preparation. It could be, however, that

tation ou d'intensité qui pouvaient ainsi nous apparaître, ainsi que les fuites de lumière en direction des yeux de tel ou tel groupe de spectateurs, étaient instantanément corrigées, soit au jeu d'orgues, soit par des déplacements d'appareils en coulisses.

Nous devons signaler, pour faire la somme de nos difficultés, que nous devions, trop fréquemment hélas, nous contenter de trois heures et demie de répétitions nocturnes pour éclairer la totalité d'un programme de deux heures et demie.

Si nous nous sommes étendu sur cette expérience, c'est parce que nous estimons qu'elle rassemble le maximum de conditions périlleuses : adaptations de régies établies pour d'autres circonstances, absence des troupes aux répétitions de lumière, pluralité et variété des effets lumineux particuliers à l'art chorégraphique, brièveté des temps de répétitions, forme et ampleur de la salle (six mille places) favorisant les fuites de lumière, et, dans la première année, manque de spécialisation du personnel, hybridité et insuffisance numérique et qualitative du matériel.

Nous pensons que les spectacles d'art dramatique ont en plein-air des problèmes, sinon plus simples du moins plus restreints, et qu'ils bénéficient de délais de préparation plus étendus. Il se peut toutefois qu'ils souffrent en contre-partie de la modicité des

Agamemnon, Eschyle. M : D. Rondiris. D : Cl. Clonis. C : A. Phocas. Théâtre National de Grèce au Théâtre d'Hérode Atticus, Athènes. 1954. P : Harissiadis.

Das Große Welttheater, Calderon. M : Oskar Eberle. Einsiedeln, Schweiz. 1955.
P : W.E. Baur.

they suffer " per contra " from the inadequacy of the installations, ours towards the end being considered as exceptional.

★

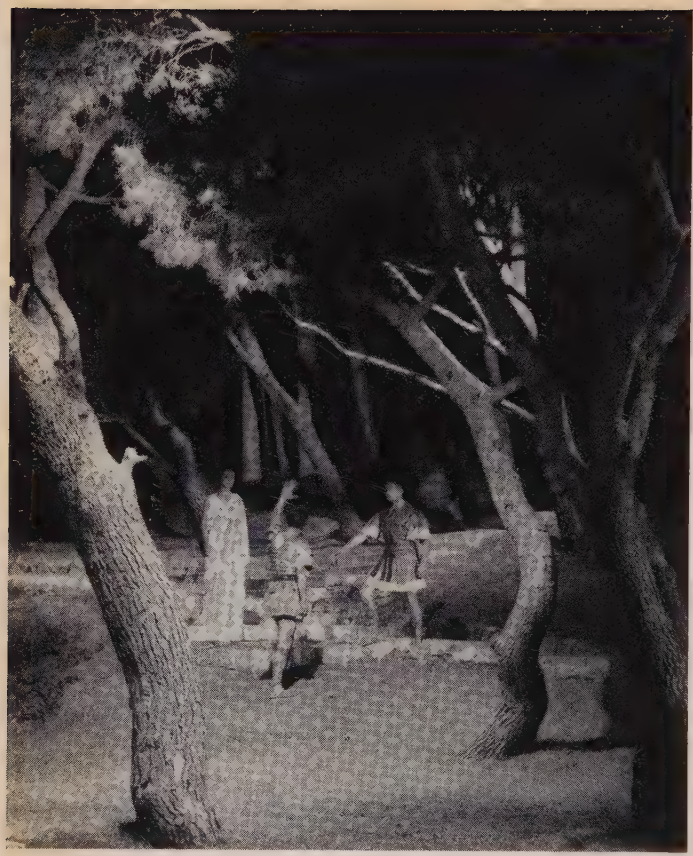
Nevertheless, if one would take open-air performances as a whole, certain general wishes may be formulated. The first would undoubtedly be that the makers of lighting equipment should agree to examine all the problems brought to their notice by technicians (from the producer to the electrician) who have gained experience in this field, and that they should design special equipment intended in the first place to make up for the inadequacy of conventional appliances until these can be replaced completely. The second would be that designers and architects responsible for building or modernizing open-air theatres should share their observations relating to lighting*. The third, with conditions having

* In the case of historic monuments or other buildings to which no damage may be done, the scenic designer must often provide sources of concealment for lighting equipment in the decorative elements of his design. The same applies to the hiding of microphones and loudspeakers.

installations, les nôtres ayant pu être, vers la fin, considérées comme exceptionnelles.

Cependant, si l'on veut considérer le spectacle de plein-air dans son ensemble, on peut exprimer quelques vœux généraux. Le premier serait sans doute que les constructeurs d'appareils consentent à étudier tous les problèmes que leur poseraient les techniciens (du metteur en scène à l'électricien d'exécution) qui ont acquis une expérience dans ce domaine, et qu'ils conçoivent des appareils spéciaux destinés d'abord à servir d'appoint à l'insuffisance du matériel traditionnel, en attendant de le remplacer intégralement. Le second, que les décorateurs et les architectes chargés de construire ou de moderniser les théâtres de plein-air se communiquent leurs observations relatives à l'éclairage*. Le troisième, les conditions étant dès lors admises comme améliorées, que les metteurs en scène et chorégraphes

* Dans le cas de monuments historiques ou de constructions auxquels il serait interdit de porter atteinte, c'est souvent dans des éléments décoratifs de son invention que le maquettiste doit prévoir la dissimulation des sources lumineuses. (Il doit d'ailleurs jouer un rôle identique dans l'équipement des micros et diffuseurs de sonorisation.



Iphigenie in Tauris, Gœthe. M : Branko Gavella. Dubrovnik, Summer Festival, Yugoslavia. 1956. P : Toso Dabac.

Twelfth Night, Shakespeare. M : Joseph Papp. New York Shakespeare Festival, Central Park, New York. 1958.

Courtesy of the " New York Times "

been improved, that producers and choreographers should envisage their production in terms of what is possible in the circumstances and by their cogitations seek, without excessive standardisation, aesthetic standards peculiar to the open air. They should therefore examine what may seem to be the mildest problems for example : what should be done when, in a production with music, a change of scene must be made in complete darkness and the lights of the music stands of the orchestra shine on to the stage? Or how, without the assistance of flies, to focus a bright shaft of light on a performer without throwing heavy shadows on the background? A hundred other questions could be quoted, the accumulation of which in the midst of a production constitutes a real obstacle to its performance.

The list of essentials is obviously incomplete It rests with all technicians interested in the subject to exchange information within the framework of their official organisations*. But today we must not forget to add the wish that the responsible authorities of towns where open-air performances are given should afford practical help to these technicians by not being niggardly over the purchase of good equipment, or the cost of its functioning.

Open-air performances, festivals or fêtes are sure sources of commercial profits, both direct and indirect, through the promotion of the tourist trade and its economic repercussions. Local organisers must not, however, forget that for us, the artists, these events are primarily instruments of culture and prestige. A large number of people only go to see a show during the summer, when on holiday and in a state of relaxed attention which makes them exceptionally receptive. We must not then just be content with not disappointing them. We must offer them the best and the most original. This will only be possible when the technical means of each and all cease to be of a makeshift nature.

* The International Association of Theatre Technicians in particular, whose headquarters are at 14, avenue Victoria, Paris.

conçoivent leur régie en fonction de ce qui est, dans la conjoncture, réalisable, et, à travers leurs cogitations, recherchent, sans la normaliser d'une façon excessive, une esthétique propre au plein-air. Leur examen devrait ainsi s'attacher aux questions apparemment les plus bénignes, par exemple : que faire lorsque, dans un ouvrage à musique, un changement au noir absolu doit s'effectuer et que l'éclairage des pupitres de l'orchestre se reflète sur la scène? Ou bien, comment, sans le secours des cintres, éclairer vivement et à rayon mince un artiste sans projeter de grandes ombres portées sur le fond de la scène? On en citerait cent autres dont l'accumulation au sein d'un ouvrage constitue de véritables obstacles à sa présentation.

La liste essentielle de ces vœux est évidemment incomplète. Il appartient à tous les techniciens intéressés par ce sujet d'échanger leurs informations et leurs documents, dans le cadre des organisations qui les rassemblent *. Mais nous ne pouvons aujourd'hui omettre d'y inclure celui de voir les responsables municipaux des cités où se donnent des spectacles de plein-air aider réellement ces techniciens en ne lésinant point sur l'achat d'un matériel de qualité, ni sur les frais afférents à leur fonctionnement.

Les spectacles de plein-air, festivals ou manifestations de fêtes populaires, sont à coup sûr des moyens de profits commerciaux plus ou moins directs, par le développement du tourisme et de ses répercussions économiques. Les responsables locaux ne doivent pourtant pas oublier que ce sont surtout pour nous, artistes, des instruments de culture et de prestige. Un grand nombre de gens ne va au spectacle qu'au cours de la belle saison, pendant sa période de vacances et dans un état de déconcentration qui le rend supérieurement réceptif. On ne peut donc se contenter de ne pas le décevoir. Il faut lui offrir ce qu'il y a de meilleur et de plus original. Cela ne sera possible que le jour où les moyens techniques de chacun et de tous cesseront d'être artisanaux.

* Notamment l'Association Internationale des Techniciens de Théâtre. Siège social : 14, avenue Victoria, Paris.

YVES-BONNAT

WORLD REVIEWS

FRANCE

FRANÇOISE SAGAN's first play and new plays by Samuel Beckett and Eugène Ionesco have headed the bill in Paris so far this year.

We owe the revelation of Françoise Sagan as a dramatic author to André Barsacq whose production brought out the poetic fantasy of *Castle in Sweden.*

Providing light entertainment with a cruel twist, *Castle in Sweden* has no serious outcome, for the dénouement robs the action of all reality.

In a castle which is cut off for months by snow in Sweden, Hugo, the head of the household and his family (more particularly his wife and brother-in-law) amuse themselves, to pass the time, at the expense of a guest, a young and distant cousin. They make him fall madly in love with the young wife and then instil in him such fear of the jealousy of the husband, that he is impelled to set off in search of help, gets lost in the snow and dies. The following year, another cousin is expected, also young and distantly connected. Presumably, another victim? The humour imparted by dramatist and players to this ending makes it quite clear that what we have been witnessing was only an excuse for playing one character against another in a kind of intellectual " corrida de toros " in which the final killing is fictitious.

Anyhow, the resulting play, although it may seem irritating by its gratuitousness, appeals by its sparkling wit. The dialogue is incisive and often brilliant giving each scene excellent dramatic movement. From this point of view it is a certa success. What may the theat next expect from Françoise Saga It would be useless to speculate.

★

Although after *Waiting for Go* and *End Game* it would seem diffic to imagine with what other visio Samuel Beckett could be inspir by the state of nothingness to whi man is condemned in his univer nevertheless *Krapp's Last T* produced by Roger Blin at t Théâtre Récamier by request Jean Vilar, reveals a new outlo

Once more Samuel Beckett h created the dramatic and theatri situation which immediately p vides the key to the whole argume an old man, the embodiment that state of degradation equivale to nothingness, only seems able find pleasure in the satisfaction primary needs, such as eati bananas. In front of him is a ta recorder. He has always made practise of recording his impressi of the main events in his life. Tod

Annie Noël, Claude Rich Françoise Brion dans *Chât en Suède*, Françoise Sagan. M André Barsacq. D : Jacq Dupont. Théâtre de l'Ateli Paris. 1960. P : Bernand.

CHRONIQUES DU MONDE

FRANCE

A première pièce de Françoise Sagan, les nouvelles pièces e Samuel Beckett et d'Eugène onesco... telles sont les têtes 'affiche du théâtre parisien depuis début de 1960.

C'est à André Barsacq que nous evons la révélation de Françoise agan-auteur dramatique; il a su ommuniquer la fantaisie et la oésie nécessaires au jeu de théâtre u'offre *Château en Suède*.

Jeu de théâtre, *Château en Suède* st un divertissement cruel, mais ns conséquences véritables, car le énouement ôte toute réalité à action.

En Suède, dans un château long-emps isolé par la neige, le maître e maison, Hugo, et sa famille (sa emme et son beau-frère en particu-er) se jouent – pour passer le emps – d'un invité, un jeune et ointain cousin, qu'ils rendent amou-eux fou de la jeune femme, avant e lui faire craindre terriblement la lousie de Hugo, au point que, écidé d'aller chercher du secours, se perd dans la neige et y périt. 'année suivante, un nouveau cousin, jeune et lointain, sera annoncé; une nouvelle victime sans doute? L'humour que l'auteur et les interprètes mettent dans ce rebondissement final signifie bien que tout ce dont nous avons été les spectateurs n'a été qu'un prétexte à opposer les personnages dans une sorte de corrida intellectuelle, où la mise à mort est fictive.

En tous cas, le spectacle proposé – s'il peut paraître irritant par sa gratuité – est séduisant par la vivacité de l'esprit qui l'anime. Le dialogue est incisif, souvent brillant, et communique aux scènes un mouvement théâtral excellent. En cela la réussite est certaine. Qu'est-ce que le théâtre peut attendre désormais de Françoise Sagan? Il serait vain de se livrer à un jeu de pronostics.

Au contraire, si après *En attendant Godot* et *Fin de Partie*, il paraissait difficile d'imaginer quelles autres visions Samuel Beckett pourrait tirer du néant auquel l'homme est condamné dans son univers, *La dernière Bande* que Roger Blin a mis en scène au Théâtre Récamier, à la demande de Jean Vilar, découvre des perspectives nouvelles.

Une fois de plus, Samuel Beckett a su inventer la situation dramatique et théâtrale qui illustre immédiatement l'essentiel du débat : un vieil homme, incarnation de cette dégradation qui l'approche du néant, ne semble plus guère avoir de plaisir que dans la satisfaction

Villiam Sabatier et Jean-Louis arrault dans *Rhinocéros*, Eugène onesco. M : Jean-Louis Barrault. : Jacques Noël. Théâtre de rance, Paris. 1960. P : Bernand.

Claude Nicot, Geneviève Pag
et Nicole Gueden dans
L'Heureux Stratagème, Marivau
M : Jean Vilar. D : Singie
Théâtre National Populaire,
Paris. 1960

is his birthday and, as is his custom, he listens to an old tape, chosen at random.

The tape-recorder, therefore, conjures up the man as he used to be, not just in the old man's memory, but here, in the present with the personality of those bygone days. He occasionally stops the machine to make some comment about the recording and so we have the extraordinary situation of a man conversing with the man he was : the effect is startling.

Among the events recorded on tape, which seemed important to him at the time, the majority of which now seem ridiculous, is a love affair. At first, the old man jeers at himself. Then, he listens again to this evocation of the woman he loved, of her body, and suddenly an expression of grief is seen on his face. The audience is left to interpret this : the revelation of the most vital thing in a man's life.

★

The economy and poetic force of the idea and of Samuel Beckett's dramatic dialogue are admirable. For the first time it seems that there is a way of escape from the impasse in which man finds he is situated in the world of *Waiting for Godot* and *End Game*. Beckett's theatre will perhaps find renewed life by adopting a different viewpoint.

★

In *Rhinoceros* presented by Jean-Louis Barrault at the Théâtre de France, one sees that Eugène Ionesco is continuing the Bérenger series. (Bérenger was the hero of *Tueur Sans Gages*.) In this play Bérenger campaigns against " rhinocerization ", that mysterious complaint, symbol of all conformity, which menaces humanity : the curious fate of its victims is to be transformed into rhinoceroses.

Ionesco has a fine sense of fable. It seems likely that in future his dramatic fables may interest a much wider public while still retaining their power to shock.

★

The Comédie-Française and the Théâtre National Populaire added further to a distinguished repertoire with the following : At the T.N.P. *L'Heureux Stratagème* (The Successful Artifice) by Marivaux which has not been staged since its first performance–with Geneviève Page and Christiane Minazzoli. At the Comédie-Française, Henri Becque's *La Parisienne*, produced by Raymond Gérôme with Yvonne Gaudeau leading lady.

★

Foreign plays included Strin berg's *Erik XIV* with Daniel Gél at the T.N.P.; for Chekhov centenary, *The Cherry Orchard* at th " Théâtre de France " and *T Three Sisters* by the Compagn Pitoëff at the " Alliance Française Kataïev's *Squaring the Circle* by th Compagnie Stéphane Ariel at th " Théâtre des Arts "; Tennesse William's four one-act plays *T Strangest Kind of Romance*, *Speak Me Like the Rain and Let Me Liste Propriety Condemned* and *Portrait a Madonna* by the Compagnie Robe Postec at the Studio des Champ Élysées; *Carlota* by Miguel Mihu at the Édouard VII; Kurt Becs *Spanish Triangle* given by t Compagnie Roger Coggio at t " Alliance Française "; *The Nan of Power* by Jerzy Broskiewicz the " Théâtre du Tertre "; *Darkn at Noon* adapted by Sydney Kingsl from Arthur Koestler's book, the Théâtre Antoine; *The Long a the Short and the Tall* by Willia Hall at the Vieux-Colombier; *Taste of Honey* by Shelagh Delan at the " Mathurins ", Geoffr Thomas's *Mistress Luke*, at t " Comédie-Wagram ".

PAUL-LOUIS MIGNO

Alain Mottet (Tchitchi-ov) et Roger Saget Sobakievitch) dans *Les Ames Mortes*, Arthur Adamov (d'après Go-ol). M : Roger Plan-hon. D : René Allio. Théâtre de la Cité de Villeurbanne. 1960. P : Bernard.

e besoins primaires : la dégustation e bananes. Devant lui : un magnéto-hone. Depuis toujours, il enregistre es commentaires sur les principaux vénements de sa vie. C'est le jour e son anniversaire et, tradition-ellement, il réécoute une bande ncienne, prise au hasard.

Du magnétophone, c'est donc homme qu'il a été qui surgit – non lus dans le souvenir – mais dans e présent, avec cette présence 'autrefois. De temps à autre, le ieil homme d'aujourd'hui arrête enregistrement pour le commenter institue ainsi un dialogue insolite e l'homme avec ce qu'il a été : effet est saisissant.

Parmi les événements consignés r la bande qui ont pu lui paraître nportants et dont la plupart sont evenus dérisoires, se trouve une venture amoureuse; l'homme com-ence par se moquer. Puis, il prend l'écoute de cette évocation e la femme aimée, de son corps, et udain, sur son visage, se lit une notion douloureuse. Au spectateur e traduire : voilà que se découvre essentiel d'une vie.

L'économie et la force poétique l'invention et du texte dramatique Samuel Beckett sont admirables.

Pour la première fois, il semble que l'impasse où se situe l'existence humaine dans l'univers défini par *En attendant Godot* et *Fin de Partie*, s'éclaire. Le théâtre de Beckett se renouvellera peut-être à l'aide de lumières différentes.

Avec *Rhinocéros*, créé par Jean-Louis Barrault au Théâtre de France, on sait qu'Eugène Ionesco poursuit la série des Bérenger – le héros du *Tueur sans Gages*. Bérenger lutte ici contre la rhinocérite, ce mal mystérieux, symbole de tous les conformismes, qui menace l'humanité : ses victimes ont la particularité de se transformer en rhinocéros.

Ionesco a merveilleusement le sens de la fable. Il semble que désormais, ses fables dramatiques soient capables d'intéresser le plus large public tout en gardant leur pouvoir de choc.

Le répertoire a été illustré avec bonheur à la Comédie-Française et au Théâtre National Populaire.

Au T.N.P., c'est *L'Heureux Stratagème* de Marivaux – qui n'avait pas été joué depuis sa création – avec Geneviève Page et Christiane Minazzoli. A la Comédie-Française, c'est *La Parisienne* d'Henri Becque, mise en scène par Raymond Gérôme avec Yvonne Gaudeau dans l'héroïne.

Pièces étrangères : *Erik XIV* de Strindberg avec Daniel Gélin au T.N.P.; pour le centenaire de Tchékhov, *La Cerisaie* au Théâtre de France et *Les Trois Sœurs* par la Compagnie de Pitoëff à l'Alliance Française; *La Quadrature du Cercle* de Kataïev par la Compagnie Stéphane Ariel au Théâtre des Arts; de Tennessee Williams, quatre pièces en un acte, *La plus Étrange des Histoires d'Amour*, *Parle-moi comme la Pluie et laisse-moi écouter*, *Propriété condamnée* et *Portrait d'une Madone* par la Compagnie Robert Postec au Studio des Champs-Élysées; *Carlota* de Miguel Mihura à l'Édouard VII; *Le Prince de l'Escurial* de Kurt Becsi, par la Compagnie Roger Coggio à l'Alliance Française; *Les Noms du Pouvoir* de Jerzy Broskiewicz au Théâtre du Tertre; *Le Zéro et l'Infini* de Sydney Kingsley d'après Arthur Koestler au Théâtre Antoine; *A vous, Wellington* de William Hall au Vieux-Colombier; *Un Goût de Miel* de Shelagh Delaney aux Mathurins; *La Petite Vague* de Geoffrey Thomas à la Comédie-Wagram.

PAUL-LOUIS MIGNON

GERMANY

THE German theatre shows a marked tendency to bring back the authors of the twenties who satirised the society of their day.

The German première–and how belated!–of the operatic ballet *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* (The Seven Capital Sins of the Lower Middle Class) was an event of prime importance at the Frankfurt Municipal Theatre. The libretto is by Bertolt Brecht and the music by Kurt Weill. First performed in Paris in 1933, this piece was put on a short while ago in New York, with Lotte Lenya, the composer's widow. The same artist gives an excellent performance in the German production and holds her audience spell-bound. With her husky voice, she plays Anna I, a young Louisiana girl who has been obliged to make her way to the city to earn the wherewithal to enable her family to acquire a small house and who has found herself involved in a struggle with the seven deadly sins of the lower middle class.

The young dancer Karin von Aroldigen in the rôle of Anna II, is the embodiment of innocence lost in the jungle of the city. This half-danced, half-sung production is staged by the Berlin choreographer Tatjana Gsovsky, the sets being by Hein Heckroth.

On the same programme are revivals of two one-act operas by Weill, with librettos by Georg Kaiser, namely *Der Protagonist*, which has a tragico-philosophical theme and concerns an English theatrical troup in Shakespeare's time, and the comic opera *Der Zar lässt sich photographieren* (The Tsar May Be Photographed), which recalls "fin de siècle" Paris.

Another piece to be revived successfully–again at Frankfurt–is Ernst Toller's political comedy *Der entfesselte Wotan* (Wotan Unbound). In his portrayal of the hairdresser Wilhelm Dietrich Wotan who claims to save "the most sacred things" in Europe, Toller has set out to ridicule the puny politician who tries to model himself on Wilhelm II and Adolf Hitler.

In his production, Heinrich Koch has conveyed very accurately the parody of this expressionist language which is so difficult for present-day actors to put across.

By contrast, the revival of *Christoph Kolumbus oder Entdeckung Americas* (Christopher Colombus or the Discovery of America) proved short-lived. This play by Walter Hasenclever and Kurt Tucholsky is conceived as a series of pictures from history linked together rather loosely, although–it must be admitted–spiced by irony and satire.

Among the foreign plays, those from the pen of the young American Edward Albee merit particular attention. The Berlin Schlosspark Theater has put on a second one-acter by this author, *The Death Bessie Smith* which relates how t coloured American singer died fr loss of blood because the "white hospitals were closed to her; sub diarily to the main action runs t story of an arrogant, coarse wom of the South. This is a sharp outlined study, produced incisiv by Walter Henn, of the young generation. On the same pr gramme is *A Memory of T Mondays*, by Arthur Miller.

Oscar Fritz Schuh has scored great hit with *The Elder Statesm* by T.S. Eliot, at the Colog Municipal Theatre. On the oth hand, Jean Anouilh's *La Pet Molière* (at the Deutsches Scha spielhaus, Hamburg) was not w comed by everybody, despite t original devices employed by t producer, Ulrich Erfurt, and t acting of Will Quadflieg.

Le Pain blanc (White Bread), the Belgian dramatist, Claude Spaa was a good all-round producti on the part of the Gelsenkirch Municipal Theatre but enjoy only moderate success.

An even balance between trage and comedy was maintained producer Friedrich Schwarzkopf the one-act play *The Midday Bre* by the English dramatist Jo Mortimer at the Württembe State Theatre, Stuttgart. Ou wardly of a humorous aspect, t story of a seducer who falls vict to deception is not without bitterne

Mention should also be made two productions of works by you German authors.

At the Landestheater, Celle, the is the first effort of the thirty-yea old South Tyrolean Günther Gl rardini, which has the title of *I Untergang der Stadt Sun* (The F of the Town of Sun). Steeped

Die Sieben Todsünden der Kleinbürg Bertolt Brecht - Kurt Weill. M Tatjana Gsovsky. D : Hein Heckro Städtische Bühnen, Frankfurt. 19 P : Deutsche Presse-Agentur.

Left, Lotte Lenya a Anna I with other self Anna II, interpreted by t young dancer Karin von Aroldinge Right, the two Annas contending w vice.

A gauche, Lotte Lenya en Anna I a l'autre partie de son moi, Anna qu'interprète la jeune Karin von Ar dingen. A droite, les deux Anna a prises avec la luxure.

ALLEMAGNE

Le théâtre allemand montre une forte tendance à ramener au jour les auteurs des années vingt, satiristes de la société de leur temps.

La première allemande – avec quel retard! – du ballet avec chants, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (Les sept Péchés capitaux des Petits-Bourgeois) a été un événement de premier plan au Théâtre Municipal de Francfort. Le texte est de Bertolt Brecht et la musique de Kurt Weill. Exécutée à Paris en 1933, cette œuvre fut présentée voici peu à New York, avec Lotte Lenya, veuve du compositeur. La même interprète se révèle excellente dans l'exécution allemande et tient son auditoire sous le charme. De sa voix rauque, elle incarne Anna I, une jeune fille de La Louisiane qui a dû aller à la ville pour y gagner de quoi permettre à sa famille d'acquérir une petite maison et qui s'y trouve aux prises avec les sept péchés capitaux des petits-bourgeois.

La jeune danseuse Karin von Aroldingen interprète Anna II, incarnation de l'innocence perdue dans la jungle de la ville. C'est la chorégraphe berlinoise Tatjana Gsovsky qui a mis en scène cette œuvre mi-dansée, mi-chantée, dans des décors de Hein Heckroth.

Au même programme, deux opéras en un acte de Weill, textes de Georg Kaiser, ont ressurgi : *Der Protagonist*, dont le thème tragico-philosophique a pour cadre une troupe anglaise de théâtre au temps de Shakespeare, et l'opéra-bouffe *Der Zar lässt sich photographieren* (Le Tsar se laisse photographier) qui fait revivre un Paris fin de siècle.

★

Autre réhabilitation convaincante, toujours à Francfort : la comédie politique oubliée d'Ernst Toller, *Der entfesselte Wotan* (Wotan déchaîné). Dans le personnage du coiffeur Wilhelm Dietrich Wotan qui prétend sauver « les biens les plus sacrés » de l'Europe, Toller a voulu ridiculiser le petit politicien qui cherche à se grandir à l'exemple de Guillaume II et d'Adolf Hitler.

Heinrich Koch, dans sa mise en scène, a très exactement rendu la parodie de cette langue expressionniste aujourd'hui difficile à parler pour les acteurs.

★

Par contre, une autre tentative de réhabilitation, au Théâtre Municipal de Dortmund, paraît sans lendemain. *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Americas* (Christophe Colomb ou la Découverte de l'Amérique) de Walter Hasenclever et Kurt Tucholsky, se présente comme une suite d'images historiques au

Der Zar lässt sich photographieren, Georg Kaiser – Kurt Weill. M : Arno Assmann. D : Max Bignens. Städtische Bühnen, Frankfurt. 1960. P : Günter Englert.

Die Kurve, Tankred Dorst. M : Hansjö Utzerath. D : Christian Schieckel. Bühnen d Hansestadt Lübeck. 1960. P : Wassner.

memories of July 20, 1944, this play deals, in the form of a Chinese fable,with the problem of high treason and the fate which drags a whole nation into the mire.

Then at Lubeck, we have Tankred Dorst's one-act play *Die Kurve* (The Bend).

This is the story of two brothers, one an excellent mechanic, the other a sensitive gardener, who live near a dangerous bend. The gardener performs the ceremoni burials of the victims of traf accidents in a small cemetery of h own, while the mechanic repai the damaged vehicles and rese them. Hansjörg Utzerath's pr duction lays the emphasis on t clownish aspect of the play.

★

The International Union of Pu pet Theatres has held its sittin successively at Bochum and Brun wick.

★

Outstanding among our " e ports " has been the sending of o producer and stage designer Pr Willi Schmidt to New York. The he staged Schiller's *Intrigue a Love* under the sponsorship of t recently founded Institute referr to in the United States review.

Also worthy of note are t German theatre's contributions the " Théâtre des Nations " Paris–Ionesco's *Rhinocéros*, Lessin *Nathan the Wise* and Alban Ber opera *Lulu*. We shall certai revert to this subject.

INGVELDE GELEN

✳

INDIA

IN my last contribution to this column, I wrote about the theatre in East India, particularly that in Calcutta, the cultural capital of that part of the country. In this article I give the reader a brief picture of the theatre in India's political capital, Delhi. Here many currents of Indian culture meet and make the Delhi stage a microcosm of the bigger Indian stage.

The growth of theatrical activity in the capital is symbolised by the increase in the number of play-houses. Whereas, a decade ago, the few struggling amateur theatre groups had to choose between the dilapidated Wavell open-air theatre built during World War II for the entertainment of the troops, the small, ill-ventilated Y.M.C.A. hall or, if the proprietor would permit the erection of a stage, one of the restaurants, the producer today may choose from half a dozen halls, all of which are eminently suitable for play production. There is the centrally situated Fine Arts Theatre and, not far away, Sapru House where I had the pleasure of listening to Dame Sybil Thorndike a few years ago. Then there is the Y.W.C.A.'s Constantia Hall and further out, standing in vast grounds, the Exhibition Theatre. All these theatres can accommodate about 1000 spectators. For bigg audiences of 2000 one must further out to the National Physi Laboratory's large, modern sta and auditorium.

A drama festival held in De to celebrate the centenary of t 1857 uprising against the Briti brought forth a number of first-r performances among which shou be mentioned *Qaziji* by C.C. Meh the Gujrati dramatist, in t traditional folk style of Bha plays. It delightfully caricatu the village " Qazi ", an admin trator of rough and ready just which happily meets with the app val of the village communi J.C. Mathur's historic play *Kun Singh Ki Tek* with its popular ty such as the palace dancer, the tr rider and the delightfully insol

ien assez lâche, relevée – il est vrai – par l'ironie et la satire.

★

Parmi les pièces étrangères, celles du jeune américain Edward Albee méritent une attention particulière. Le Schlosspark Theater de Berlin a créé de lui une deuxième pièce en un acte, *Der Tod der Bessie Smith* (La Mort de Bessie Smith), qui conte comment la chanteuse noire américaine est morte exsangue parce que les hôpitaux des blancs lui ont été fermés; en parallèle à l'action principale, l'histoire d'une Sudiste orgueilleuse et grossière. Étude aux contours accusés, dans une mise en scène incisive du jeune Walter Henn. Au même programme, *A Memory of Two Mondays* d'Arthur Miller.

Oscar Fritz Schuh a réussi un excellent spectacle de chambre avec *The Elder Statesman* de T.S. Eliot au Théâtre Municipal de Cologne. Par contre, au « Deutsches Schauspielhaus » de Hambourg, Jean Anouilh ne fit pas l'unanimité avec *La petite Molière*, malgré les trouvailles du metteur en scène Ulrich Erfurt et l'interprétation de Will Quadflieg.

Bonne prestation d'ensemble du Théâtre Municipal de Gelsenkirchen dans *Le Pain blanc* du Belge Claude Spaak, mais succès mitigé.

C'est à mi-chemin entre la tragédie et la comédie que le metteur en scène Friedrich Schwartzkopf a situé la pièce en un acte de l'Anglais John Mortimer, *Mittagspause* (Le Repos de Midi), au Théâtre d'État du Wurtemberg à Stuttgart. D'apparence comique, cette histoire d'un séducteur dupé ne va pas sans amertume.

★

Il faut encore mentionner deux créations de jeunes auteurs allemands.

Le Landestheater de Celle présente la première œuvre d'un écrivain du Tyrol méridional, Günther Ghirardini, âgé de trente ans : *Der Untergang der Stadt Sun* (La Chute de la Ville de Sun). Imprégnée des souvenirs du 20 juillet 1944, cette œuvre évoque, sous le travesti d'une fable chinoise, le problème de la haute trahison et de la fatalité qui entraîne tout un peuple au bourbier.

Autre pièce en un acte, d'un comique grinçant : *Die Kurve* (La Courbe), de Tankred Dorst, créée à Lübeck. C'est l'histoire de deux frères, l'un excellent mécanicien, l'autre jardinier sensible, qui habitent à proximité d'un virage dangereux. Le jardinier enterre cérémonieusement les victimes de la circulation dans un petit cimetière personnel, tandis que le mécanicien répare les voitures accidentées et les revend. La mise en scène de Hansjörg Utzerath insiste sur l'aspect clownesque de l'œuvre.

★

L'Union Internationale des Marionnettes a tenu ses assises successivement à Bochum et à Brunswick.

★

Parmi nos « exportations », il faut surtout relever l'envoi à New York de notre régisseur et décorateur, Professeur Willi Schmidt. Il y a monté *Kabale und Liebe* de Schiller, dans le cadre de cet Institut nouvellement fondé dont il est question dans la chronique des États-Unis.

Il faudrait encore insister sur les participations allemandes au « Théâtre des Nations » à Paris, avec *Rhinocéros* d'Ionesco, *Nathan le Sage* de Lessing et l'opéra *Lulu* d'Alban Berg. Nous y reviendrons certainement.

INGVELDE GELENG

INDE

J'AI consacré ma précédente chronique au théâtre en Inde orientale, et particulièrement à celui de Calcutta, sa capitale culturelle. Voici cette fois une esquisse de la vie théâtrale dans la capitale politique du pays, Delhi. Les nombreux courants qui s'y croisent en font le microcosme des grandes dramaturgies indiennes.

L'accroissement des activités dans la métropole est symbolisé par l'augmentation du nombre de scènes. Il y a dix ans, les quelques troupes d'amateurs devaient, bon gré mal gré, se partager : un théâtre en plein air délabré (le Wavell, construit pour les troupes pendant la dernière guerre), le petit local mal ventilé de l'Y.M.C.A., et enfin l'un ou l'autre restaurant, lorsque le propriétaire voulait bien accepter une installation scénique provisoire. L'heureux metteur en scène d'aujourd'hui peut choisir entre une demi-douzaine de salles, toutes parfaitement adaptées à leur objet. Il y a le Théâtre des Beaux-Arts, situé en plein centre, et, non loin de là, Sapru House, où j'eus le plaisir d'entendre Dame Sybil Thorndike voici quelques années. Viennent ensuite le Constantia Hall de l'Y.M.C.A., et le Théâtre de l'Exposition, situé sur un vaste terrain. Ces différents théâtres peuvent contenir un millier de spectateurs. Pour une capacité double, il faut aller au Laboratoire National de Physique, dont le grand auditorium est doté de l'équipement le plus moderne.

*

A l'occasion du centenaire de l'insurrection de 1857 contre les Anglais, un festival s'est tenu à Delhi. Parmi plusieurs spectacles de première qualité, on citera *Qaziji* de l'auteur gujerati C.C. Mehta. Fidèle au style folklorique des pièces Bhavai, cette œuvre caricature gentiment le « qazi » du village, un administrateur à la justice expéditive qui, par bonheur, rencontre l'approbation de la communauté. La pièce historique de J.C. Mathur, *Kunwar Singh Ki Tek*, avec ses types populaires tels que le danseur du

Heer Ranjah, Sheila Bhat (A Punjabi opera, adapt from the poem by Wa Shah). M : Sheila Bhatia. Fi Arts Theatre, New Del 1959.

drummer was excellent material for the traditional puppet master. A notable contribution to the festival was R.G. Anand's Hindusthani play *Dilli Jali* which depicts the conflict in the hearts and minds of the ordinary people of the beleaguered city of Delhi between loyalty to the British and the patriotic appeal of the revolutionaries.

The 1958 season opened in the capital with the production of Kalidasa's *Shakuntala* in Hindusthani. Some critics eulogised the rendering while others thought it did not do justice to the poetry and grandeur of the original classic. The stage settings were austere as in Kalidasa's day and, like Shakespearian audiences, the Delhi public had to depend upon their imagination. In contrast, the jewellery and costumes were rich and colourful.

In Delhi, where people from different parts of India meet and rub shoulders, plays in languages other than Hindi or Hindusthani are not uncommon. A notable and popular success was the Punjabi opera *Heer Ranjha* executed by Sheila Bhatia from the famous classical poem of that name by Waris Shah. Departing from the original which follows the same meter throughout, she sets her composition to a variety of folk tunes from the Punjab. This pioneer effort has been presented three or four times on the Delhi stage during the past two years, each time for a few consecutive nights.

Three is hardly a theatre season in the capital without the production of one of Mama Warekar's delightful Marathi comedies and by now most of his plays have been seen by Delhi audiences. Acharya Atreya's hilarious Telugu comedy *Kappalu* was also recently presented in Delhi. It is the story of a fabulously rich man, Sripati, with an only daughter, Kamala, who naturally has many suitors but who is sincerely in love with Chelapati. The wise Sripati thinks of a ruse and tells Kamala's suitors and his numerous relatives that he had committed some heinous crimes for which he was likely to be jailed. They all melt away like thin air, and he is left in peace to give away his daughter to Chelapati.

★

The year 1959 was marked by a greater volume of dramatic activity in India's capital than ever before. Hindi, the national language held pride of place. Among productions in this language, I should mention a dramatic reconstruction of Bhagwati Charan Varma's novel, *Chitralekha* by the well-known producer R.G. Anand. This is the story of a dancing girl, Chitralekha, a famous beauty and courtesan of ancient Patliputra, the modern Patna. Some critics have described the production as a loosely knit string of episodes, which is quite likely in an adaptation of a work of fiction, while others have found it stageworthy and full of drama conflict.

English productions by lo theatre groups figured qu prominently in Delhi during 19 They included Roger MacDougal *Facts of Life*, produced by Gardn Stanbridge and directed by Sn Das; Howard Teichmann a George S. Kaufman's *The So Gold Cadillac* presented by t American Theatre Association a William Inge's *Picnic* by the sa company.

Theatre activity in Delhi is however confined to play pr duction. The Theatre Centre, Ind affiliated to the I.T.I., has be holding talks and symposia on variety of subjects such as " H to produce for an amateur group " The business of being a professio actor ", etc. Talks are illustrated films and demonstrations of pl reading and acting. Some pr ductions have given rise to int esting comment in the newspap and argument in the correspond columns. For instance, the Hind thani Theatre's productions of Ka dasa's *Shakuntala* and Shudrak *Mrichchkatika* (The Little C Cart) and Professor Bachan's p duction of *Macbeth* in Hindi rais lively controversies.

Theatre companies and indiv dancers from India have lately be on tour to other countries on increasing scale. Notable amo such visits was that by the Lit Ballet Troupe to the U.S.S. and Western Europe with a rep toire of two ballets, the *Ramay* and the *Panchtantra*. The form already famous throughout In for its puppet style and the la was performed at the time of Unesco Conference in Delhi 1957. The Troupe was invited the International Preparatory Co mittee of the Youth Festival.

G. S. KHOS

Chitralekha, R. G. Anand (adapted from the novel by Bhagwati Charan Varma). M : R.G. Anand. D : C.S.H. Jhabvala. Indraprastha Theatre, New Dehli. 1959.

palais, l'écuyer de haute voltige et e tambour délicieusement insolent, ait juste l'affaire d'un montreur de marionnettes traditionnel. Autre ontribution importante : *Dilli Jali*, ne pièce en hindoustani de R.G. Anand. L'action se passe durant le ège de Delhi, et l'auteur dépeint 'état d'esprit des petites gens, partagés entre la fidélité aux Anglais t l'appel patriotique des révotionnaires.

La saison 1958 s'est ouverte avec *hakuntalâ* représenté en hindoustani. Quelques critiques louèrent la traduction, tandis que d'autres estimèrent qu'elle ne rendait pas la poésie et la grandeur de l'original. Les décors étaient austères comme u temps de Kâlidâsa et, de même ue le public au temps de Shakeseare, celui de Delhi dut faire ppel à son imagination. En contraste, bijoux et costumes brillaient e tout leur éclat.

Delhi est un carrefour où se encontrent des gens venant de outes les provinces : l'hindi et hindoustani ne sont donc pas les euls idiomes à régner sur la scène. ainsi l'opéra punjabi *Heer Ranjha*, éalisé par Sheila Bhatia d'après le oème de Waris Shah, obtint un uccès considérable à chacune de ses pparitions (trois ou quatre séries de représentations en deux ans). Le vret prend des libertés avec un xte classique écrit tout entier sur même mètre, et la partition corpore nombre d'airs populaires u Punjab.

Pas de saison théâtrale, pour ainsi re, sans l'une des charmantes omédies Marathi de Mama Varekar : presque toutes à ce jour nt connues à Delhi. On y a vu ussi, récemment, l'amusant *Kappalu*, uvre en télougou d'Acharya treya. C'est l'histoire de Shripati, omme à la fois riche et sage, dont fille Kamala est amoureuse d'un rtain Chelapati. Pour se débarsser des nombreux prétendants et des objections de son entourage, Shripati s'accuse faussement de méfaits abominables qui sans doute, dit-il, le mèneront en prison. Du coup, prétendants et familiers disparaissent, et il peut, en paix, donner sa fille à Chelapati.

★

L'activité dramatique a été, en 1959, plus intense que jamais. Parmi les représentations en hindi, langue nationale et donc particulièrement à l'honneur, je citerai l'adaptation par R.G. Anand, auteur et metteur en scène de renom, du roman de Bhagwati Charan Varma : *Chitralekha*. C'est la vie d'une célèbre bayadère de l'antique Patliputra (aujourd'hui : le Patna). Certains critiques ont décrit la pièce comme une suite d'épisodes mal cousus entre eux (ce qui peut arriver quand on s'inspire d'un roman), tandis que d'autres ont estimé que, riche en conflits dramatiques, elle passait fort bien la rampe.

Les œuvres de langue anglaise montées par des groupements locaux ne furent pas les moins en vue de la saison. A mentionner surtout : *Facts of Life* de Roger MacDougall, produit par Gardner Stanbridge, et mis en scène par Sneh Das; *The Solid Gold Cadillac* de Howard Teichmann et George S. Kaufman, puis *Picnic* de William Inge, présentés par l'American Theatre Association.

Mais le théâtre à Delhi ne vit pas seulement entre cour et jardin. Il a encore d'autres tribunes. Ainsi, le Centre Indien du Théâtre, affilié à l'I.I.T., a organisé des entretiens-débats sur des sujets comme : « Monter une pièce avec des amateurs », « Ce qu'est le métier d'acteur », etc. Les causeries étaient illustrées au moyen de films, de lectures de pièces et d'exemples d'interprétation.

La presse aussi s'en mêle. Certains spectacles provoquent d'intéressants commentaires, tant dans les rubriques spécialisées que dans le courrier des lecteurs. Les représentations par le Théâtre Hindoustani de la *Shakuntalâ* de Kâlidâsa et du *Mricchakatikâ* (Le Petit Chariot de Terre cuite) de Shûdraka, la création de *Macbeth* en hindi par le professeur Bachan, furent l'occasion de controverses animées qui mirent aux prises simples spectateurs et gens de théâtre.

Le nombre de tournées récentes à l'étranger — troupes entières ou danseurs solistes — est en nette augmentation. Nous retiendrons celle du Little Ballet de Bombay en U.R.S.S. et en Europe occidentale, avec deux spectacles à son répertoire : le *Râmâyana* et le *Panchatantra*. Le premier est déjà célèbre dans toute l'Inde pour son style évoquant un jeu de marionnettes, et le second fut représenté en 1957 à Delhi, lors de la Conférence de l'Unesco. La compagnie a été invitée par le Comité Préparatoire International du Festival de la Jeunesse.

G. S. KHOSLA

ITALY

THE 1959-60 season was marked by a persistence of the revival which had begun in the previous season. This movement embodied plays by both established and " up and coming " authors. In either case, the tendency is towards a profound exploration of topical phenomena, i.e. most dramatists–adopting the most committed theatre–employ the stage to reflect our common anxieties, our loneliness, a certain bitterness in our attitude to life.

★

Eduardo De Filippo himself has sought, in his *Sabato, Domenica e Lunedi* (Saturday, Sunday and Monday), to portray frustration in a soulless society and has done so–like the sound realist he is–by rejecting interpretive reality in favour of unadulterated reality. The story concerns the absurd jealousy whi creeps into the heart of a m overcome with age and wearine yet is is also an analysis of wh the monotony of Sunday can to an exasperated mind. T characters are drawn in such way that fiction dovetails into li

★

Following his highly successf *D'Amore si muore* (You Can Die Love), Patroni Griffi has n offered us *Anima nera* (Black Sou which is produced by Giorgio

Exterior of Vitto Gassman's " Teatro P polare Italiano ".

L'extérieur du « Teat Popolare Italiano » Vittorio Gassman.

Adelchi, Alessan Manzoni. M: Vitto Gassman. D: Lucia Damiani. Teatro P polare Italiano. 19 P: Angelo Fronto

ITALIE

DURANT la saison 1959-60 s'est accentué le renouveau amorcé la saison précédente, et cela tant chez les auteurs « arrivés » que chez ceux qui commencent à percer. Les uns et les autres tendent à approfondir les thèmes contemporains, c'est-à-dire, en l'occurrence, que la plupart – rejoignant le théâtre le plus engagé – font écho sur la scène à notre commune angoisse, à notre solitude, à une certaine amertume devant l'existence.

Eduardo De Filippo lui-même, avec *Sabato, Domenica e Lunedì* (Samedi, Dimanche et Lundi), a voulu dépeindre l'ennui dans une société sans âme, et il l'a fait – comme un bon réaliste qu'il est – en préférant au réel simplement évoqué le réel immédiat. L'histoire est celle de la jalousie absurde qui s'insinue au cœur d'un homme âgé et las; mais c'est aussi l'analyse de ce que peut provoquer dans un esprit exaspéré la monotonie du dimanche. Les personnages sont campés de telle sorte que la fiction rejoint ici la vie.

Après le succès remporté par *D'Amore si muore* (On peut mourir d'Amour), Patroni Griffi nous a présenté, dans une mise en scène de Giorgio De Lullo, *Anima nera* (Ame noire), dont le héros est un jeune dépravé. L'auteur dépeint très adroitement sa dégradation et le milieu corrompu où il évolue.

Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer et Glauco Mauri ont interprété, de Carlo Terron, *Lavinia tra i Dannati* (Lavinie parmi les Damnés), image cruellement précise de l'hypocrisie dans une famille que la haine a détruite. Amour, sensualité, impuissance sont au centre de ce nœud de vipères, qu'expriment la force suggestive des mots et la dialectique serrée des personnages.

Autre auteur découvert l'an dernier : Giuseppe Dessi, écrivain attaché à l'évocation des passions et des drames de son pays, la Sardaigne, et qui s'était imposé avec *La Giustizia* (La Justice), grâce au « Teatro Stabile » de Turin. Sur la même scène, on a pu voir cette fois *Qui non c'è Guerra* (Ici, point de Guerre), récit d'allure vériste et régionale. Mais la perspective en est moderne et l'œuvre se signale par une ironie agressive, une violence verbale que la protagoniste, Lilla Brignone, a parfaitement rendues.

D'autres dramaturges de valeur se sont encore manifestés cette saison : Zardi, avec *I Marziani* (Les Martiens), une satire aussi actuelle que bien enlevée; Nicolaj et sa *Ballata del Soldato Piccizo*; Rocca, avec *Mare e Whisky*; Zavattini et Salce avec, respectivement, *Come nasce un Soggetto cinematografico* (Comment naît un Scénario) et *Lieto fine* (Tout est bien qui finit bien). Ces deux dernières pièces ont pour dénominateur commun le monde du cinéma, avec ses hypocrisies et ses déceptions. Elles en brossent un tableau sans complaisance.

Cette saison a vu naître, au milieu des activités traditionnelles précitées, le « Teatro Popolare Italiano », dû à l'initiative de Vittorio Gassman. Véritable inoculation d'enthousiasme qui ne manquera pas d'avoir des répercussions positives sur toute notre vie théâtrale. Le but est de présenter dans toutes les villes – grandes et petites – de bons spectacles à des prix accessibles même aux moins fortunés. Le moyen est une salle démontable que Gassman a fait construire tout exprès selon une conception originale. Elle a la forme d'un grand cirque, une scène large comme deux fois celle de la Scala de Milan et contient trois mille places assises.

Le Théâtre Populaire Italien a débuté dans Rome avec *Adelchi* d'Alexandre Manzoni, un classique qu'on n'avait plus joué depuis 1934. Gassman, utilisant le côté spectaculaire de cette pièce historique, a réalisé une mise en scène lyrique dont les mouvements de masses et les décors grandioses ont ravi le public. Ce premier succès est de bon augure.

Nos compagnies ont fait également la part belle au répertoire étranger, tant classique que moderne. Du premier nous avons pu voir notam-

Les Séquestrés d'Altona, Jean - Paul Sartre. M : Giorgio Albertazzi. D : Piero Zuffi. Compagnia Proclemer - Albertazzi. Teatro Odeon, Milano. 1960. P : Carlo Cisventi.

Photo aimablement prêtée par la revue « Sipario ».

Lullo. The hero is a young profligate and the author depicts with great skill his degradation and the corrupt circle in which he moves.

★

Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer and Glauco Mauri played the leading rôles in Carlo Terron's *Lavinia tra i Dannati* (Lavinia Among The Damned) a cruelly accurate picture of hypocrisy in a family which has been destroyed by hate. Love, sensuality and impotence are at the core of this savage drama, which is heightened by the suggestive force of the words and the dialectics of the characters.

★

Another of last year's discoveries was Giuseppe Dessi, a writer with a predilection for portraying the passions and dramas of his country, Sardinia, and who came to the fore with *La Giustizia* (Justice), which was first produced by the "Teatro Stabile" of Turin. On the same stage one has seen his *Qui non c'è Guerra* (No War Here), a story presented in a realistic and regional style. But its outlook is modern and the piece is characterised by an aggressive irony, a verbal tempest in which Lilla Brignone plays her part to perfection.

★

Other works of talented dramatists staged during the past season include *I Marziani* (The Martians), by Zardi, a satire whose topicality was matched by the spiritedness of the performance; *Ballata del Soldato Piccico* by Nicolaj; *Mare e Whisky* by Rocca and *Come nesca un Soggetto cinematografico* (How a Scenario Is Written) and *Lieto Fine* (All's Well That Ends Well), by Zavattini and Salce respectively. These last two pieces have as their common denominator the world of the cinema with all its hypocrisies and deceptions, of which they paint an unflattering picture.

★

Amidst the traditional activities as described above, this season has witnessed the birth of the "Teatro Popolare Italiano", on the initiative of Vittorio Gassman, who has thus injected into the bloodstream of the theatre a ray of genuine enthusiasm, the effects of which will undoubtedly be felt far and wide. The aim is to perform in every town–great or small–good plays at prices within reach of even the most modest purses. The medium to be employed is a portable hall, which Gassman has had made to an original design. It is in the form of a giant amphitheatre, with a stage twice as large as that of the Scala, Milan, and seating accommodation for three thousand.

The Italian People's Theatre started in Rome with Alexandre Manzoni's *Adelchi*, a classic that had not been acted since as far back as 1934. Gassman, exploitin the spectacular aspect of th historical play, put on a lavis production with crowd scenes ar imposing sets which delighted th public. This initial success is good augury.

★

Our theatrical companies als allotted a generous share to foreig works, both classic and moder Under the first of these heads, w were offered Gogol's *The Governme Inspector* at the "Teatro Stabile Genoa, and Chekhov's *The Sea Gu* at the "La Cometa", Rom Among the contemporary piec were the excellent production William Gibson's *Two for the Se Saw* (at the "Eliseo", Rome), whic gave a young actress, Lea Massar the chance to show her pace Anouilh's *The Fighting Cock* at th "Stabile", Genoa; *The Waltz of t Toreadors*, by the Renzo Ric Company; Sartre's *The Recluses Altona* by the Proclemer-Albertaz Company; Friedrich Dürrenmatt *The Old Lady's Visit*, striking presented by Strehler at the "Pi colo Teatro", Milan. The las named theatre also acted as host Jean Vilar's T.N.P. for productio of *Henry IV*, by Pirandello, ar *Le Triomphe de l'Amour*, by Marivau By way of exchange, the "Piccolo put on Brecht's *Threepenny Opera* the Palais de Chaillot.

GIACINTO GIANCOL

✳

NETHERLANDS

THE number of new Dutch plays given during the 1959-1960 season compares favorably with that of previous years. This indicates that the recognition of "home-grown" work, which used to leave much to be desired, is gradually increasing.

The "Nederlandse Comedie" (Amsterdam) attracted most attention with the first full-length play *Tanchelijn, Kroniek van een Ketter* (Tanchelijn, a Heretic's Chronicle) by Harry Mulisch who, as a young novelist, has risen to fame at remarkable speed. Public and critics alike agree that Mulisch has successfully defended his personality and style in what is for him a new form. There has been some criticism of the construction of the play and the assimilation of the theme. Under the direction of Henk Rigters and with scenery and costumes by Igaël Tumarkin, the play was given a powerful representation. The performances of Ko va Dijk (to whom the play w dedicated) in the title-rôle ar Han Bentz van den Berg we enthusiastically applauded.

The Rotterdams Toneel presente a new play by Max Croiset *Kettin reactie* (Chain Reaction) based c the plight of the Jews during th last war. Produced by the autho who also appeared in the title-rôl this play did not arouse as muc interest as his previous ones which *De Medeplichtigen* (The A complices) is the best known.

Blaffen tegen de Maan (Bark at th

Angelica, Leo Ferrero. M : Gianfranco de Bosio. D : Mischa Scandella. C : Giulia Mafai. Teatro Stabile della Citta di Torino. 1960. P : Trevisio.
Photo aimablement prêtée par la revue « Il Dramma ».

nent *Le Révizor* de Gogol, au Teatro Stabile » de la ville de Gênes, et *La Mouette* de Tchékhov, u Théâtre « La Cometa » de Rome. Parmi les pièces contemporaines, citons l'excellente production e *Deux sur la Balançoire* de William Gibson (à l'« Eliseo » de Rome), ui a permis à une jeune actrice, Lea Massari de se révéler ; d'Anouilh, *L'Hurluberlu* au « Stabile » de Gênes, et *La Valse des Toréadors* par la troupe de Renzo Ricci ; *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre, par la compagnie Proclemer-Albertazzi : *La Visite de la vieille Dame* de Friedrich Dürrenmatt, dans la remarquable présentation de Strehler au « Piccolo Teatro » de Milan. Cette dernière scène a d'autre part accueilli le T.N.P. de Jean Vilar avec *Henri IV* de Pirandello et *Le Triomphe de l'Amour* de Marivaux. En échange, le « Piccolo » a donné *L'Opéra de Quat'Sous* de Brecht au Palais de Chaillot.

GIACINTO GIANCOLA

PAYS-BAS

A saison 1959-1960 ne le cède en rien aux précédentes pour ce ui est du nombre de nouvelles ièces hollandaises. Cela prouve que public — jadis assez méfiant — pprécie de plus en plus les œuvres ationales.

Harry Mulisch, qui s'est déjà apidement fait un nom comme romancier, a vu accueillir très vorablement sa première grande ièce : *Tanchelijn, Kroniek van een etter* (Tanchelijn, Chronique d'un Hérétique), à la Nederlandse Comedie (Amsterdam). Tout le monde s'accorde à penser que, dans ce genre nouveau pour lui, il a réussi à préserver son style et sa personnalité. Quelques réserves furent faites cependant à propos de la construction de l'œuvre, et de sa manière d'assimiler le sujet. Réalisation vigoureuse, grâce à la mise en scène de Henk Rigters, aux décors et aux costumes d'Igaël Tumarkin, aux interprétations fort applaudies de Ko van Dyk (le dédicataire) dans le rôle principal et de Han Bentz van den Berg.

Le Rotterdams Toneel a créé une nouvelle pièce de Max Croiset : *Kettingreactie* (Réactions en chaîne), traitant de la condition des Juifs pendant la dernière guerre. Mise en scène par l'auteur, qui en était aussi le protagoniste, elle n'a pas suscité autant d'intérêt que les précédentes pièces de Croiset, dont la plus connue est *De Medeplichtingen* (Les Complices).

Blaffen tegen de Maan (Aboyer à la Lune) de Dimitri Frenkel Frank,

Tanchelijn, Harry Mulisch. M
Henk Rigters. D : Igaël T
markin. Nederlandse Comed
Municipal Theatre, Amste
dam. 1960. P : Lemaire
Wennink.

When, in the 12th century,
excommunicated priest joins forc
with an erotomaniac, the pow
of the Church is threatened. E
Tanchelijn wanders in his mir
proclaims himself to be God a
ends by being massacred.

Au XIIe siècle, l'alliance d'
prêtre excommunié et d'un érot
mane met en danger le pouve
de l'Église. Mais Tanchelijn s'éga
se fait proclamer Dieu et finit p
être massacré.

Moon) by Dimitri Frenkel Frank, presented by the " Toneelgroep Theater ", Arnhem, under the direction of Jan Teulings was generally acknowledged as an interesting and rather promising action play.

By the time this article appears in print, " Test 60 ", a non-permanent experimental group of professional players, now in the fourth year of its existence under the direction of Kees van Iersel, will have taken part in the Avant-Garde Theatre Festival in Brussels with three Dutch one-act plays: *De Knop* (The Push Button) by Harry Mulisch, *De Seinpaal* (The Semaphore) by Paul Rodenko and *Het Huis* (The House) by Sybren Polet.

The Dutch classic *Joseph in Dothan* by Vondel was performed simultaneously by two companies: the " Nederlandse Comedie " directed by Johan de Meester and " Arena ", a youth theatre group directed by Erik Vos. De Meester's production excelled in colour and movement and the treatment of Vondel's difficult verse. " Arena " concentrated on the active elements and generally aimed at simplification (Joseph's silent brothers were for instance left out).

In connection with the Chekhov centenary, Pjotr Scharoff, the Russian-born director, managed to stage three plays by this great author in four months. *The Sea Gull* given by the " Rotterdams Toneel " with excellent scener costumes and lighting by Nicola Wijnberg was a great success. Aft eight years Scharoff's concepti of *The Cherry Orchard* appeared have changed slightly. In th revival the humorous elements the play, originally described Chekhov as a comedy, were empha ised.

The award of the " Theo Man Bouwmeester Ring " to the be actress is to go on. First present to Else Mauhs in 1934 who di at the beginning of last year, has now been given to Caro v Eyck, leading actress in Lilli Hellman's *The Little Foxes* at t Municipal Theatre, Amsterdam.

Albert van Dalsum's anniversa was the occasion for initiating t award of another ring, this ti for actors, to be handed on und similar conditions. It was present to him after the performance *Sauls Dood* in 's-Hertogenbosch.

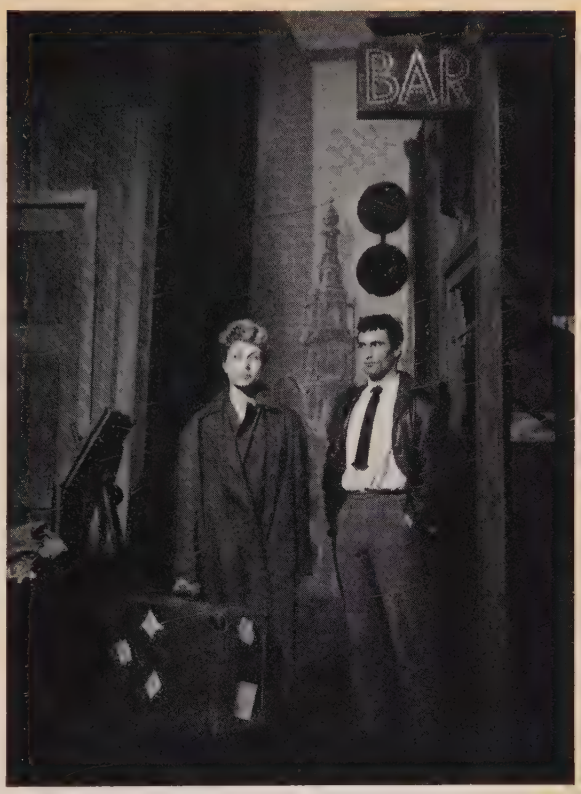
As in previous years, Netherlan theatre repertoires included number of interesting Shakespea productions. The New Yea première of *A Winter's Tale* by t Haagsche Comedie came to a s close when one of the managi directors, the well-loved and versat actor-producer Cees Laseur, di suddenly of a heart attack.

Henk van Ulsen and Ton v
Duinhoven in *The Comedy
Errors*, Shakespeare. M : T
Lutz. D : Nicolaas Wijnbe
Rotterdams Toneel. Munici
Theatre, Rotterdam. 1960.
Lemaire en Wennink.

Anny de Lange and Maxim Hamel in *Blaffen egen de Maan* (Bark at the Moon – Aboyer à la Lune), Dimitri Frenkel Frank. M : Jan Teulings. D : Hans van Norden. Theater. Municipal Theatre, Arnhem. 1960. P : Particam.

An " angry young man " realises he is not unlike his father, a verbose failure of a man, who, like himself, " barks at the moon ".

Un jeune révolté s'aperçoit qu'il est pareil à son père, un raté verbeux qui, comme lui, « aboie à la lune ».



montée par Jan Teulings au Toneelroep Theater d'Arnhem, a été reconnue en général comme une pièce d'action intéressante et pleine de promesses.

« Test 60 » réunit depuis quatre ans, sous la direction de Kees van Iersel, et en marge de leur activité professionnelle régulière, quelques acteurs intéressés par un travail expérimental. Au Festival du Théâtre d'Avant-Garde, à Bruxelles, ils ont présenté trois pièces hollandaises en un acte : *De Knop* (Le Bouton) de Harry Mulisch, *De Seinpaal* (Le Sémaphore) de Paul Rodenko et *Het Huis* (La Maison) de Sybren Polet.

Joseph in Dothan, du classique hollandais Vondel, a été représenté simultanément par deux compagnies. La réalisation de Johan de Meester, avec la Nederlandse Comedie, était excellente aux points de vue de la couleur et du mouvement, et dans sa façon de traiter des vers assez difficiles. De son côté, Erik Vos, dirigeant l'Arena (groupement de théâtre pour la jeunesse), a mis l'accent sur l'action en s'efforçant de tout simplifier (il supprima, par exemple, les frères silencieux de Joseph).

Le metteur en scène d'origine russe Pjotr Scharoff parvint à monter en quatre mois trois pièces de Tchékhov, à l'occasion du centenaire de sa naissance. *La Mouette* fut un gros succès au Rotterdams Toneel, avec les décors, les costumes et les éclairages de Nicolaas Wijnberg, le tout très réussi. Quant à *La Cerisaie*, dont c'était la reprise après huit ans, Scharoff a mis cette fois en relief le côté humoristique d'une pièce qualifiée au demeurant par l'auteur lui-même de « comédie gaie ».

Le « Theo Mann-Bouwmeester Ring », décerné à la meilleure actrice, a changé de main. Attribué pour la première fois à Else Mauhs en 1934, il a été remis, suite au décès de la titulaire, à Caro van Eyck, qui tint le rôle de l'héroïne dans *The Little Foxes* (Les Petits Renards) de Lillian Hellman au Théâtre Municipal d'Amsterdam.

Une récompense similaire fut créée, pour les acteurs cette fois, à l'occasion du jubilé d'Albert van Dalsum (50 ans de théâtre). L'anneau lui fut offert à Bois-le-Duc après son interprétation de *La Mort de Saül*.

Comme les années précédentes, plusieurs intéressantes réalisations shakespeariennes ont paru sur diverses scènes. Le Nouvel An vit la première du *Conte d'Hiver*, à la Haagsche Comedie, se terminer tristement par la mort subite, due à une crise cardiaque, d'un des directeurs, Cees Laseur, acteur

The Comedy of Errors, Shakespeare. M : Erik Vos. D : Leontien van Beurden. Arena. Centraal Theater, Amsterdam. 1960. P : Particam.

Winter's Tale was directed by Peter Wood who will also produce the same play at the Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-on-Avon, later this season. Scenery and costumes were by the English designer Hutchinson Scott.

As was the case for Vondel's *Joseph in Dothan* there were two productions of *A Comedy of Errors* – in "fin de siècle" style at the "Rotterdams Toneel" (producer Ton Lutz) and in a non-anachronistic way by Arena (producer Erik Vos). Both productions were extremely witty and were enthusiastically received.

Noteworthy performances of modern plays from the world repertoire were:

"Nederlandse Comedie": *Look Homeward Angel* by Thomas Wolfe and *The Hostage* by Brendan Behan.

"De Haagsche Comedie": *Biedermann und die Brandstifter* and *Die grosze Wut des Philipp Hotz* by Max Frisch, Jean Anouilh's *The Fighting Cock* and Peter Schaffer's *Five Finger Exercise*.

The "Toneelgroep Theater": *J.B.* by Archibald MacLeish and *The Killer* by Eugene Ionesco.

The "Toneelgroep HZT Ensemble": *Kennen Sie die Milchstrasse* by Karl Wittlinger and *Gog et Magog* by Gabriel Arout.

Last but not least, the "Toneelgroep Puck": *Korczak und die Kinder* by Erwin Sylvanus and two short plays by John Mortim *The Dock Brief* and *What Shall Tell Caroline?* all directed by Egb van Paridon.

★

This overall picture shows o again that many memora theatrical events take place wit a single season. Another mem able fact is that the only existi Dutch Theatre Museum has last found worthy shelter in beautiful old patrician house Amsterdam where the collecti may be kept and exhibited in appropriate way.

THE DUTCH CENTRE OF THE I.T.I.

✷

SWEDEN

THE theatrical year 1959 in Sweden has been characterized by a prudent wait-and-see policy. The principal reason for this has of course been the unexpectedly quick development of TV. New transmitting stations have been established in a number of places and there are at least twice as many TV-owners as were expected. The Swedish TV being semi-governmental, free from advertising and financed by licences, it is comparatively easy to anticipate its future development.

Swedish theatres on the other hand enjoy considerable government support but in spite of there being no reason to expect any restriction of subsidies in the future, the theatres have shown a marked hesitation as to the best planning of their repertoire. Apart from the development of TV, other coming events have already cast their shadow before. This spring the Royal Dramatic Theatre will reopen after two years of reconstruction. In autumn the city of Stockholm will open its own theatre, a completely new playhouse of exceptional capacity for Sweden.

The reopening of the Royal Dramatic Theatre will mean the return of many of its most prominent actors who in the meantime have been performing as guest artists at other theatres in Stockholm and the provinces. The new municipal theatre in Stockholm will also attract directors and actors of capacity.

The expected increase in competition has already exerted an influence on those private theatres which cannot count upon any appreciable government or municipal subvention. They have adopted a light and popular repertoire. With the Oscars-teatern, enjoying an extraordinary success with *My Fair Lady*, some of the smaller stages have turned to other musicals, the French *Irma la Douce*, for instance, and the English musical version of *Charley's Aunt*.

The success of *My Fair Lady* has mostly been due to two great star performances, the young Jarl Kulle of the Royal Dramatic Theatre as Professor Higgins and the star Ulla Sallert as Eliza. On the other hand, the critics have not approved the import, in "ready-made package form", of the play with stage-settings and ballets directly copied from the London production.

The really important theatrical event, however, has taken place on a higher and musically more advanced level: this was the Royal Opera's presentation of *Aniara* a dramatized epic by the we known poet Harry Martinson of t Swedish Academy with music Karl-Birger Blomdahl, a compos generally considered most advance not to say shocking, in his mode ism. The producer, Göran Gente might be credited with a "N Deal" in Swedish operatic pr duction. The libretto was writt by another of our best mode poets, Erik Lindegren, and t stage-settings were designed by Sv Erixon, a markedly original perso ality in Swedish painting. Th brilliant team-work was crown with great success. After the fi violent shock, due to the inclusi of electronic music, Swedish as w as international critics unanimou praised it. Several of the Ro Opera's young talents, Margar Hallin, Kjerstin Dellert, Sven-E Vikström and Ragnar Ulfung, ha together with the prima baller Mariane Orlando, scored gr personal triumphs. When Royal Opera took part in Edinburgh Festival in Septem *Aniara*, the world's first "sp opera" describing life and destr tion in a space ship driven out its course into the Universe, by far the most interesting Swed contribution.

The already mentioned hesitat as to the choice of repertoire probably the reason why only few new Swedish plays have b

et metteur en scène très aimé, doté l'un talent aux multiples ressources. Ce *Conte d'Hiver* avait été mis en cène par Peter Wood, qui assumera ultérieurement la même tâche à Stratford. Décors et costumes étaient du décorateur anglais Hutchinson Scott.

Comme *Joseph in Dothan* de Vondel, *La Comédie des Erreurs* de Shakespeare bénéficia de deux réalisations également spirituelles et pareillement bien accueillies. Mais tandis que Ton Lutz, au Rotterdams Toneel, ui imprimait un style « fin de iècle », Erik Vos, avec l'Arena, ne pratiqua point l'anachronisme.

Et voici enfin, par théâtre, les euvres du répertoire mondial contemporain qui donnèrent lieu aux représentations les plus mémorables :

Nederlandse Comedie : *Look Homeward Angel* de Thomas Wolfe et *The Hostage* de Brendan Behan.

Haagsche Comedie : *Biedermann et les Incendiaires* et *La Grande Colère de Philippe Hotz* de Max Frisch, *L'Hurluberlu* de Jean Anouilh et *Five Finger Exercise* de Peter Schaffer.

Le Toneelgroep Theater : *J.B.* d'Archibald MacLeish et *Tueur sans Gages* d'Ionesco.

Le Toneelgroep H Z T Ensemble : *Connaissez-vous la Voie Lactée?* de Karl Wittlinger et *Gog et Magog* de Gabriel Arout.

« Last but not least », le Toneelgroep Puck : *Korczak et les Enfants* d'Erwin Sylvanus et deux courtes pièces de John Mortimer, *The Dock Brief* et *What Shall We Tell Caroline?*, toutes trois mises en scène par Egbert van Paridon.

Cette vue d'ensemble montre une fois de plus que la scène hollandaise peut, en une seule saison, nous proposer nombre de productions importantes. A signaler aussi que l'unique Musée Théâtral Hollandais a finalement trouvé un écrin digne de lui : une belle et ancienne maison patricienne d'Amsterdam, où les collections ont été mises congrûment en valeur.

CENTRE NÉERLANDAIS DE L'I.I.T.

SUÈDE

EN Suède, la saison 1959 fut caractérisée par une politique de prudente expectative, due en ordre principal au développement aussi rapide qu'inattendu de la T.V. De nouveaux relais furent établis en plusieurs endroits et les détenteurs de postes de T.V. se révélèrent deux fois plus nombreux que prévu. La T.V. suédoise étant à demi administrée par l'État, et exempte de publicité, il est relativement aisé d'imaginer son futur développement.

Bien que bénéficiant d'importants subsides de l'État — qui ne seront certainement pas amputés —, les théâtres suédois se sont montrés fort hésitants dans le choix de leur répertoire. Indépendamment du développement de la T.V., d'autres événements vont influencer l'avenir : au printemps prochain, le Théâtre Royal Dramatique rouvrira ses portes, après deux ans de fermeture consacrés à sa reconstruction; en automne, la Ville de Stockholm inaugurera son propre théâtre qui comprendra une salle ultra-moderne, d'une capacité exceptionnelle pour le pays.

De ce fait, plusieurs acteurs éminents du Théâtre Royal Dramatique, qui jouaient en invités sur diverses scènes de Stockholm et de province, réintégreront leur théâtre; des acteurs et des metteurs en scène de qualité seront, d'autre part, inévitablement attirés par le nouveau Théâtre municipal de Stockholm.

Cette double concurrence a amené les théâtres privés, qui ne peuvent guère compter sur une subvention, à adopter un répertoire léger, fort apprécié du grand public.

Après le succès extraordinaire remporté par le Oscars-teatern, avec *My Fair Lady*, quelques petits théâtres ont choisi d'autres comédies musicales, telles la comédie

Gudrun Brost and Rune Turesson in *The Widow* (La Veuve), Bertil Schütt. D : Yngve Nordwall. D : Stig Nelson. Intima Teatern, Municipal Theatre, Malmö. 1958. P : Alice Stridh.

A hard-up actor schemes to marry a rich widow whose mountaineering husband has disappeared in the Himalayas.

Un comédien désargenté se met en tête d'épouser une riche veuve dont le mari s'est perdu dans l'Himalaya.

Aniara, Harry Martinson. Libretto : Erik Lindegren. Mu : Karl-Birger Blomdahl. M : Göran Gentele. D-C : Sven Erixon. Ch : Birgit Akesson. The Royal Opera, Stockholm. 1959. P : Rydberg.

The first act of this opera opens with three voices singing the praises of Earth : " jewel of our solar system, at present devastated and poisoned by mankind ". We then learn that the space ship Aniara is on its way to Mars with 8,000 refugees on board, those who have escaped from the destruction of the earth. In avoiding a collision with an asteroid, Aniara leaves its orbit and cannot now either reach Mars or return to Earth. It must head for the constellation of Lyra, a journey which will take more than a human lifetime. All passengers therefore will have died before they get there.

Le premier acte de cet opéra débute avec trois voix chantant les louanges de la terre : « joyau de notre système solaire, mais à présent dévastée et empoisonnée par les hommes ». On apprend ensuite qu'Aniara, vaisseau spatial, fait route vers Mars, ayant à bord 8000 réfugiés, rescapés de la destruction de la terre. En voulant éviter la collision avec un astéroïde, Aniara quitte son orbite et ne pourra désormais ni atteindre Mars, ni revenir à la Terre; elle doit faire route vers la constellation de la Lyre et le trajet dépassera la durée d'une vie humaine : tous les passagers seront donc morts avant de pouvoir débarquer...

presented. Three of these have been comedies, the most successful consisting of three one-act plays, each brilliantly and wittily illustrating their common title *Farewell to Love*. They are written by Herbert Grevenius, a well-known playwright and former drama director of the Swedish Radio. At the Municipal Theatre of Malmö a young dramatist, Bertil Schütt, presented *The Widow*, a farcical comedy, slightly influenced by Ionesco's " grotesque " theatre. The playwright and actor Erland Josephson had his new play *Fairy Tale* well received, partly because it takes up in an amusing way the problem of the housing shortage in Sweden. The story deals with an abdicated king who has been allotted a small flat in a modern suburb, where his next-door neighbour is the leading republican of the country, bristling with hatred of royalty.

The fourth Swedish play of importance consists of an advanced study in sexual fear, *Molonne*, by Axel Strindberg, a nephew of August Strindberg. The play w praised on account of its beauti language and criticized for lack of lucidity. Barbro Larss one of our youngest actresses, w particularly noted for her perfor ance.

A national romantic play w over a hundred years old w music and singing, *The Warmland* which is extremely popular w the general public, may also considered as a novelty on accou of its new and brilliant sta setting and production at Mal

rançaise *Irma la Douce* et la version nglaise de *La Marraine de Charley*. *My Fair Lady* doit en grande artie son succès aux interprétations le deux grandes vedettes : le jeune arl Kulle, du Théâtre Royal Dramatique, dans le rôle du Professeur Higgins, et la vedette Ulla Sallert, dans celui d'Eliza. Toutefois, a critique n'a pas approuvé l'importation de la pièce sous forme de « colis tout fait », avec les décors et les ballets copiés directement du pectacle de Londres.

★

L'événement théâtral le plus mportant de l'année fut d'un ordre plus élevé et plus avancé au point le vue musical. Il s'agit de la représentation, par l'Opéra Royal, de *Iniara*, adaptation théâtrale d'un poème épique du célèbre poète Harry Martinson, de l'Académie uédoise, avec musique de Karl-Birger Blomdahl, compositeur d'avant-garde, dont le modernisme est parfois considéré comme choquant. Erik Lindegren, un de nos meilleurs poètes actuels, en a composé le livret et Sven Erixon, peintre très personnel, réalisa les décors. Cette brillante collaboration ut couronnée de succès et le metteur en scène Göran Gentele peut se targuer d'avoir réussi, avec *Iniara*, un « New Deal » de la mise en scène d'opéra en Suède. Bien que le choc provoqué au début par la musique électronique fût assez violent, les critiques, tant suédois qu'étrangers, ne ménagèrent pas leurs éloges. Parmi les jeunes artistes de l'Opéra Royal, Margareta Hallin, Kjerstin Dellert, Sven-Erik Vikström, Ragnar Ulfung et la danseuse étoile Mariane Orlando, remportèrent de vifs succès personnels. Par ailleurs, lorsque l'Opéra Royal présenta *Aniara* au Festival d'Edimbourg, en septembre, ce premier « opéra-spatial » évoquant la vie et la destruction dans un navire cosmique dérivé de sa course à travers l'espace, fut certes la contribution suédoise la plus importante du programme.

★

Peu de nouvelles pièces suédoises furent créées cette année, probablement en raison de cette indécision dans le choix du répertoire, dont il a été question plus haut. Trois d'entre les pièces nouvelles sont des comédies. Celle qui remporta le plus de succès est une œuvre composée de trois pièces en un acte, qui illustrent, avec un esprit brillant, leur titre commun : *L'Adieu à l'Amour*. Leur auteur, Herbert Grevenius, ancien Directeur de la Section Dramatique de la Radio suédoise, est un dramaturge réputé.

L'influence du théâtre « absurde » d'Ionesco se retrouve quelque peu dans *La Veuve*, comédie bouffonne du jeune Bertil Schütt, créée au Théâtre Municipal de Malmö.

Le succès qu'Erland Josephson obtint avec sa nouvelle pièce *Conte de Fées* est dû, en partie, au fait qu'il y met en scène, de façon plaisante, le problème de la crise du logement en Suède : un roi, après son abdication, est contraint de vivre dans un petit appartement de faubourg où son voisin de palier n'est autre que son pire ennemi, le chef républicain du pays.

★

La quatrième pièce suédoise d'importance, *Molonne*, d'Axel Strindberg, neveu d'August Strindberg, est une étude très poussée de l'angoisse sexuelle. Elle recueillit des éloges pour l'admirable qualité de sa langue, mais on lui reprocha son manque de lucidité. Une de nos plus jeunes actrices, Barbro Larsson, y fut particulièrement remarquée pour son interprétation.

On peut aussi considérer comme nouveauté, en raison du renouvellement de sa mise en scène et de ses décors, la pièce romantique nationale, accompagnée de musique et de chants, *Les Vaermlandais*, qui fut à l'affiche du Théâtre Royal Dramatique de Stockholm. La

Allan Edwall and Bengt Eklund in *Hughie*, Eugene O'Neill. M : Bengt Ekerot. D : Marik Vos. C : Gunnar Gelbort. Small Stage, Royal Dramatic Theatre, Stockholm. 1958. P : Beata Bergström.

A shady bookmaker is accustomed to relating his dubious adventures to the porter of a low-class Broadway hotel. The porter's successor listens to him without uttering a word, until he finally loses all courage.

Un bookmaker vantard a pris l'habitude de faire ses confidences au portier d'un hôtel minable. Le nouveau portier écoute sans mot dire jusqu'à ce qu'il se décourage.

Municipal Theatre by Ingmar Bergman, now transferring to the Royal Dramatic Theatre in Stockholm.

As usual, a number of foreign plays have been given, including Brendan Behan's *The Hostage*, Marceau's *The Egg*, Ionesco's *Amédée*, Giraudoux's *Pour Lucrèce*, also *The Visit* and *The Pyromaniacs* by Dürrenmatt and Frisch. Of the classics, plays by Molière and Shakespeare as well as Chekhov have been presented.

It should also be noted that through generous subventions from the authorities, Stockholm now possesses a small marionette theatre where, amid growing interest from the public, beautiful shows have been given, including Stravinsky's *The Story of the Soldier* and dramatized versions of E.T.A. Hoffmann's short stories with music by Offenbach.

The Berliner Ensemble under t direction of Helene Weigel, a visited Stockholm presenti Brecht's *Galileo Galilei* and *Mot Courage and her Children*. Furth more a group from the Peki Opera has given performances Stockholm as well as in seve provincial towns.

P. G. PETERSO

✷

U. S. S. R.

THERE is no doubt that the most successful play of the season has been Alexei Arbouzov's *It Happened in Irkutsk*. The play was put on simultaneously at three of the largest theatres in Moscow, at the Vakhtangov Theatre, the Maïakovski Theatre and the Art Theatre. There was no fear of competition, for the intrinsic merit of the play ensured full houses at all three. The action takes place in a large working community in Siberia where young workers from all parts of the country mingle. However, the play is more concerned with the complicated psychological processes which characterise our younger generation than with the work they do there. The heroine, Valia, a cashier in a shop, seems quite ordinary at first, perhaps commonplace or even cynical at times. She experiences disillusion and love. Then a tragedy occurs: the young man who loved her, married her and by his love completely transformed her whole being, is killed. Valia lives alone with her two children. It is then that she appears as a completely new person, so much suffering having wrought deep psychological changes in her. In future she is able stoically to stand up to the most severe trials.

The play is unusual and audacious in form. It has a chorus which expresses the feelings of the audience towards the characters; the action is often interrupted and transferred to another place or back to some time in the past, a technique borrowed from films.

The production at the Vakhtangov Theatre was of the intimate kind (producer, Evgheni Simonov); the note sustained was severe. The production by Nicolas Okhlopkov at the Maïakovski Theatre was more monumental. It is sufficient to mention that four pianos accompanied the action at the most moving moments and that a "flowery way" ran across the auditorium along which, as in the Japanese theatre, the characters came on and went off.

Many other plays dealing with the problems which beset the younger generation have been a great success. This may account for the great popularity of the plays staged at the Central Theatre for Children. For several years in succession plays by Victor Rozov (who wrote the scenario of the film *The Cranes are Flying*) have been given here with invariable success. This year once again the Central Theatre has put on another play by Rozov, *The Unequal Struggle*. The play depicts the conflict between the aspirations of youth, on the one hand, and "petit-bourgeois" morality and psychology with its cult of egoism, on the other. The young producer was Anatole Efross.

Among the contemporary plays which raise important problems of a psychological and moral nature, one must mention Samuel Alechine's *All is Bequeathed to the People* (*The Legacy*) which was an ou standing success at the Pushk Theatre, Leningrad. The lead w played by Nicolas Cherkassov wl interpreted the rôles of Alexand Nevski and Ivan the Terrible the films of Eisenstein.

One should also briefly menti *The Sword of Damocles* by Nazi Hikhmet produced by Valent Plutchek at the Satire Theat With the action taking place an imaginary land where the peop live in constant dread of an immine and inevitable catastrophe, the pl raises the question, sometimes melodramatic form, sometim pamphleteering, of the need fight stubbornly and vigilant against the threat of an atomic wa

By way of contrast with the serious plays, it should be add that theatres in Moscow and t surrounding districts have given important place this year to lig comedy. *The Golden Calf*, adaptation of the famous, humoro novel by I. Ilf and E. Petro continues to be a great success the Satire Theatre. The sa company are already rehearsi an adaptation of another no by the same authors: *The Twe Chairs*. At the Maïakovski Theat there is a lyrical comedy by A. Ste *The Violins of Spring* (Stein describ the confusion arising from t forthcoming transfer of two Gover ment departments from Moscow the provinces) while *The Cook*, play by Anatole Sofronov depicti the life of collective farm work in Kuban, is on at the Vakhtang Theatre.

énovation de cette pièce populaire, ieille de plus de cent ans, a été éalisée au Théâtre Municipal de Malmö, par Ingmar Bergman.

Comme d'habitude, un certain ombre de pièces étrangères ont éga- ement été représentées, notamment *L'Otage* de Brendan Behan, *L'Œuf* de Marceau, *Amédée* d'Ionesco, *Pour ucrèce* de Giraudoux, *La Visite de a Vieille Dame* de Dürrenmatt, *Biedermann* de Frisch, et parmi les classiques, des œuvres de Molière, Shakespeare et Tchékhov.

*

Il convient de signaler aussi que de généreuses subventions officielles ont permis à Stockholm de posséder un petit théâtre de marionnettes qui connaît un succès croissant. De très beaux spectacles y furent donnés, parmi lesquels *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky et des adaptations à la scène des *Contes* de E.T.A. Hoffmann, sur une musique d'Offenbach.

*

Enfin, le Berliner Ensemble, sous la direction d'Helene Weigel, présenta *Galileo Galilei* et *Mère Courage* de Brecht à Stockholm qui, ainsi que diverses villes de province, accueillit également une des Compagnies de l'Opéra de Pékin.

P. G. PETERSON

U. R. S. S.

A pièce d'Alexei Arbouzov *L'Histoire se passe à Irkoutsk* est elle qui a remporté le succès le lus complet au cours de la saison coulée. Elle fut présentée simul- anément par trois des plus grands héâtres de Moscou, le Théâtre Vakhtangov, le Théâtre Maïa- ovski et le Théâtre d'Art. Aucune oncurrence n'était à redouter, la aleur de l'œuvre étant capable 'assurer aux trois salles en même emps, la venue du plus grand ombre de spectateurs. L'action se éroule au milieu d'un grand hantier sibérien où se rencontrent e jeunes travailleurs venus de ous les coins du pays. Pourtant ans la pièce, il s'agit moins du avail qu'ils y accomplissent que es processus psychologiques com- liqués qui caractérisent notre jeune énération. L'héroïne de la pièce, alia, caissière dans un magasin, ui nous paraît d'abord tout à fait rdinaire, parfois vulgaire, cynique, rouve divers sentiments dont la ésillusion et l'amour. Une catas- ophe survient : celui qui l'avait mée, épousée et qui avait pu ainsi nouveler son être, meurt. Valia emeure seule avec ses deux enfants. lors naît devant nous un être euf; ayant tant souffert, sa psycho- gie s'en trouve profondément odifiée. Désormais, elle sera capa- e de soutenir stoïquement les plus des épreuves.

La forme de l'œuvre est inatten- ie et hardie : un chœur exprime s sentiments des spectateurs vis-à-vis des personnages; l'action est souvent suspendue, quitte un lieu pour un autre, fait place à des souvenirs du passé, selon les procédés du cinéma.

Le spectacle du Théâtre Vakhtangov est intimiste. Mis en scène par Evgheni Simonov, il se caractérise par une tonalité austère. La mise en scène de Nicolaï Okhlopkov, au Théâtre Maïakovski, est plutôt monumentale. Il suffit de dire que quatre pianos accompagnent l'action aux moments les plus pathétiques, que la salle est traversée par un « sentier de fleurs » par lequel, tout comme dans le théâtre japonais, apparaissent et disparaissent les personnages.

D'autres pièces consacrées aux problèmes concernant la jeune génération ont beaucoup de succès. Ce n'est certes pas par hasard que les spectacles du Théâtre Central pour les Enfants ont acquis, suivant cette logique, une aussi grande popularité. Ce même Théâtre Central pour Enfants présente avec un succès invariable depuis plusieurs années les pièces de Victor Rozov, auteur du scénario du film *Quand Passent les Cigognes*. Cette année, une nouvelle œuvre de Rozov a été montée. C'est *La Lutte inégale* qui met en scène un jeune amour devant s'affirmer en luttant contre un entourage mesquin. Réalisée par le jeune metteur en scène Anatole Efross, la pièce fait ressortir le conflit entre les aspirations de la jeunesse d'une part, et la psychologie, les mœurs des petit-bourgeois avec leur culte de l'égoïsme d'autre part.

Parmi les pièces contemporaines soulevant d'importants problèmes psychologiques et moraux, il faut citer celle de Samuel Alechine, intitulée *Tout est légué aux Gens* ou *Le Legs* qui a remporté un succès tout spécial au Théâtre Pouchkine de Léningrad. Le rôle principal était joué par Nicolas Tcherkassov, interprète d'Alexandre Nevski et d'Ivan le Terrible dans les films d'Eisenstein.

Enfin, il faut citer *L'Épée de Damoclès* de Nazim Hikhmet, montée par Valentin Ploutchek au Théâtre de la Satire. L'action se passe dans un pays imaginaire où les gens vivent dans l'attente d'une catastrophe imminente et inévitable. Sous une forme tour à tour mélodramatique et pamphlétaire, se démontre sous nos yeux la nécessité de lutter contre le péril atomique.

Nous ne pouvons omettre de signaler que les théâtres de Moscou et de la périphérie ont fait une large place au vaudeville. Ainsi le Théâtre de la Satire, avec l'adaptation du fameux roman comique de I. Ilf et E. Petrov, *Le Veau d'Or*, continue de remporter un vif succès. La même troupe prépare déjà l'adaptation d'un autre roman des mêmes auteurs *Les Douze Chaises*. Au Théâtre Maïakovski, le vaudeville lyrique d'A. Stein, *Les Violons du Printemps* est à l'affiche (Stein dépeint les malentendus qui naissent inévitablement du prochain transfert de deux organismes de Moscou en province), tandis que *La Cuisinière*, pièce d'Anatole Sofronov tirée de la vie

It Happened in Irkutsk
L'Histoire se passe à Irkout
Alexei Arbouzov. M : Nicc
Okhlopkov. D : Koulécho
Théâtre Maïakovski, Mosc
1960.

Okhlopkov has staged this hit
a "monumental" style. Ap
from the chorus of onlookers
makes use of four pianos
comment on the action a
landscapes of the "taiga"
projected on the backcloth

De cette pièce à succès, le mette
en scène Okhlopkov a fait
spectacle de style monument
Outre le chœur des spectateu
il fait usage de quatre pianos po
commenter l'action et proje
sur la toile de fond des paysa
de la taïga.

Moskva-Tchereomuchki, an operetta by D. Chostakovitch, continues to draw large audiences at the Operetta Theatre. It tells the story of an old man and his daughters who are lucky enough to move to the new Moscow district of Tchereomuchki and the humorous incidents which attend the removal.

It should be mentioned in passing, since other articles deal more fully with the subject, that, with regard to the classics, the season was mainly devoted to celebrating the centenary of the birth of Chekhov.

An event which in its importance goes far beyond the limits of the present season, is the stage adaptation of Dostoïevski's book *The Brothers Karamazov* at the Moscow Art Theatre. The famous stage production by V. Nemirovitch-Dantchenko before the Revolution in a period of political reaction gave rise to much discussion at the time. The new adaptation by Boris Livanov (who also plays the part of Dmitri) and Pavel Markov, a former pupil of Nemirovitch-Dantchenko, provides a new interpretation of this famous novel.

Among the foreign plays presented one should mention *A View From the Bridge* and *Death of a Salesman* by Arthur Miller, the first produced by André Gontcharov at the Drama Theatre, Moscow, and the second by A. Karev at the Art Theatre. Bertolt Brecht's *The Vision of Simone Machard* was presented at the Ermolova Theatre.

A rather special place must be given to Serghei Obraztzov's production of *The Italian Straw Hat* at the Moscow Marionette Theatre. The marionettes somehow gave to Labiche's characters a freshness and a new acuteness while intensifying the play's satire.

In describing the theatre season, one must not neglect to include the activities of the many national theatres in the Soviet Union. In cities such as Kiev, Minsk, Tbilissi, Riga–capitals of Soviet Socialist Republics–theatrical life is just as vigorous as in Moscow and Leningrad. It is a tradition among natior theatres to put on productions Moscow from time to time. T year the Autonomous Republics Burian and of Daghistan ea presented a series of ten shows the city.

The Buriats, from distant regic of Siberia, gave performances opera, drama and ballet includi the famous Polotzvian danc Multinational Daghistan broug five troupes to Moscow playing five different languages. Th repertoire included works national dramatists and also wo successes. Yet neither the Buri nor the Caucasians of Daghist had any theatre of their own ur after the October Revolution.

BORIS SINGERMA

My Friend Kolka – Mon Ami, Kolka ! A. Khmelik. M : Anatol Efross. D : B. Knoblock. Théâtre Central pour les Enfants, Moscou. 1960.

The Sword of Damocles – L'Épée de Damoclès, Nazim Hikhmet. M : Valentin Ploutchek. D : D. Tselkov. Théâtre de la Satire, Moscou. 1959.

The question is whether the hero, A.B., of this satire, who has been crossed in love, will go so far as to release the atomic bomb, carried by the plane he is piloting, on the first town he comes to. From a personal problem the dramatist thus proceeds to a universal one.

Déçu dans son amour, le héros de cette satire, A.B., ira-t-il jusqu'à lâcher sur la première ville venue la bombe atomique de l'avion dont il est pilote ? D'un problème individuel, l'auteur passe ainsi à l'universel.

les kolkhoziens du Kouban, est jouée au Théâtre Vakhtangov.

L'opérette de D. Chostakovitch, *Moskva-Tchéréomouchki*, qui conte l'histoire d'un vieil homme et de sa fille qui ont la chance de pouvoir se loger dans le quartier neuf de Tchéréomouchki, et les incidents comiques qui accompagnent ce déménagement, remporte également un succès invariable au Théâtre de l'Opérette.

Mentionnons sans y revenir, puisque le sujet est traité ailleurs, que la saison fut avant tout consacrée au centenaire de la naissance de Tchékhov en ce qui concerne les spectacles classiques.

L'adaptation du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, présentée au Théâtre d'Art, constitue un événement théâtral dont l'importance dépasse de loin le cadre de la saison actuelle. La mise en scène de l'œuvre réalisée par V. Némirovitch-Dantchenko avant la Révolution, à une époque de réaction politique, déchaîna alors beaucoup de discussions. L'adaptation actuelle, due à Boris Livanov (qui joue le rôle de Dmitri) et à Pavel Markov, ancien élève de Némirovitch-Dantchenko, offre une interprétation neuve du célèbre roman.

Parmi les pièces d'auteurs étrangers jouées dans nos théâtres, il faut noter *Vu du Pont* et *La Mort du Commis Voyageur* d'Arthur Miller. La première a été montée par André Gontcharov au Théâtre Dramatique de Moscou, la seconde par A. Karev au Théâtre d'Art. Enfin, la pièce de Bertolt Brecht, *Les Visions de Simone Machard*, a été représentée au Théâtre Ermolova.

Toujours parmi les œuvres étrangères, une mention particulière revient au succès de Labiche, *Le Chapeau de Paille d'Italie*, dans la mise en scène de Serghei Obraztzov au Théâtre des Marionnettes de Moscou. Les marionnettes ont communiqué aux personnages une fraîcheur et une acuité nouvelles, tout en renforçant la portée satirique de la comédie.

Les nombreux théâtres nationaux de notre pays ont activement participé à la production générale. La vie théâtrale dans des villes comme Kiev, Minsk, Tbilissi, Riga, capitales de Républiques Socialistes Soviétiques, n'est pas moins animée qu'à Moscou ou à Léningrad. Ces théâtres nationaux présentent traditionnellement leurs spectacles à Moscou, à certains moments. Ainsi, cette année eurent lieu en cette ville deux décades artistiques, celle de la République Autonome Bouriate et celle du Daghestan.

Les Bouriates, venus des régions éloignées de la Sibérie, montrèrent des pièces de théâtre, des spectacles d'opéra, de ballet dont les fameuses danses de Polovtzev. Le Daghestan, multinational, a fait jouer cinq troupes en cinq langues différentes : leur répertoire comprend des œuvres d'auteurs nationaux et des chefs-d'œuvre mondiaux. Pourtant, les Bouriates, tout comme les Caucasiens du Daghestan, ne possédaient pas leur propre théâtre jusqu'à la Révolution d'Octobre.

BORIS SINGERMANN

UNITED KINGDOM

THE most exciting event since my last article appeared has been the revival of *Saint Joan* at the Old Vic, directed by Douglas Seale – a production spacious and beautifully ordered – and with Barbara Jefford as Joan.

Miss Jefford is at the crest of the younger British classical actresses. At her height there is no one to touch her, and this Joan has strengthened her claim. On the first night Dame Sybil Thorndike, who created Joan in London, was sitting with Sir Lewis Casson in the second row; they warmly applauded Barbara Jefford when she took one of the longest ovations that even an Old Vic audience has granted. The treatment is that made definitive by Dame Sybil. From Joan's entrance we knew that all was well. Here was the peasant girl from Domremy in her russet gown: the girl possessed by a glowing, shining faith. It is the faith that moves mountains and that moves this play. Above all, it is a shining Joan: Barbara Jefford, in poise, in phrasing, in exaltation, in poignant feeling, in dedicated honesty, is what Poulengey at the beginning of the play says the Maid should be: "A bit of a miracle".

Such actors as Robert Harris, Walter Hudd, and Alec McCowen as, respectively, Cauchon, the Inquisitor, and the Dauphin have rallied nobly round their Joan. There has been, of course, the usual argument for and against the use of the Epilogue, though the objectors are now in a small minority: it is clear that the Epilogue is a vitally important part of Shaw's pattern.

The Vic has also offered an excellently unfussed revival of J.M. Barrie's *What Every Woman Knows* to mark the centenary of the Scottish dramatist. Maggie Smith Houston keep the Shands, husband and wife, steadily before us, and we have been able, after many years, to examine the construction and the dialogue of a superb technician.

In the West End, the best nig has been that of *A Passage to Ind* adapted by Miss Santha Rama R from the novel by E.M. Forst Boldly and lucidly planned, this among the most accurate dramat ations of a novel we remember, a Miss Rau has done wisely to end t narrative immediately after t trial in the small provincial town Chandrapore in the India of t early nineteen-twenties. Zia Mo heddin as the Muslim doctor Az Dilys Hamlett as the liberal Fieldin lead Frank Hauser's company in production (originally from t Oxford Playhouse) that does hono to the book. To everyone's deligl E.M. Forster himself took a c on the opening night at the Come Theatre: we rarely get an auth on the stage in these days, and was a special pleasure to welcor so distinguished a figure as Forst

The most considerable of t other new plays has been Jo Mortimer's *The Wrong Side of Park* at the Cambridge (since tra ferred to the St. Martins with Margaret Leighton extreme moving as the wife in her world fantasy, a woman who idealises t

What Every Woman Knows, J.M. Barrie. M: Peter Potter. D: Patrick Robertson Rosemary Vercoe. The Old Vic Company, London. 1960. P: Houston Roger.

ROYAUME-UNI

DEPUIS ma dernière chronique, l'événement le plus passionnant a été la reprise de *Sainte Jeanne* à l'Old Vic, dans une ample mise en scène de Douglas Seale, avec Barbara Jefford dans Jeanne.

Personne, parmi les jeunes actrices classiques britanniques, n'égale Miss Jefford, et cette interprétation a encore consolidé son titre. Le soir de la première, Dame Sybil Thorndike, qui a créé Jeanne à Londres, se trouvait au second rang avec Sir Lewis Casson; ils applaudirent chaleureusement Barbara Jefford lorsqu'elle reçut l'une des plus longues ovations que même le public du Vic ait jamais accordées. Dame Sybil a fixé l'interprétation du rôle une fois pour toutes. Dès l'entrée de Jeanne, tout y était : la petite paysanne de Domremy dans la robe de bure, la jeune fille possédée d'une foi brûlante. C'est la foi qui soulève les montagnes et qui soulève cette pièce. Plus que tout, cette Jeanne rayonnait : Barbara Jefford, par son maintien, son élocution, son exaltation, sa sensibilité aiguë, sa franchise, répondait parfaitement à la définition que donne Poulengy, au début de la pièce, de la Pucelle : « Une sorte de miracle. »

Robert Harris, Walter Hudd, et Alec McCowen — respectivement Cauchon, l'Inquisiteur et le Dauphin — entouraient fort honorablement cette Jeanne. Naturellement, on ergota, comme d'habitude, autour de l'épilogue; mais le groupe de ceux qui voudraient le voir écarté est aujourd'hui bien rétréci. Il est évident que, dans la conception de Shaw, l'épilogue est d'une importance capitale.

Le Vic nous a également offert une reprise, d'une parfaite sobriété, de *What Every Woman Knows* (Ce que toute Femme sait) de J.M. Barrie, à l'occasion du centenaire du dramaturge écossais. Maggie Smith et Donald Houston présentent des Shands, mari et femme, une image vigoureuse; après bien des années, il nous aura été donné ainsi d'admirer, dans la construction et les dialogues, l'œuvre d'un magnifique technicien.

La meilleure soirée du West End, nous la devons à *A Passage to India* (Passage en Inde), adaptation par Miss Shanta Rama Rau du roman de E.M. Forster. Conçue avec hardiesse et lucidité, c'est l'une des plus fidèles adaptations de roman dont je me souvienne; Miss Rau a bien fait d'arrêter son récit — qui se passe aux Indes peu après 1920 — immédiatement après le jugement, dans la petite ville de Chandrapore. Zia Moyheddin dans le rôle du docteur musulman Aziz, Dilys Hamlett dans celui du libéral Fielding, se placent en tête de la compagnie Frank Hauser. A la grande joie du public, E.M. Forster parut sur scène le soir de la première au Comedy Theatre : il est

eggy Ashcroft and Mark Dignam n *Rosmersholm*, Ibsen. M : George Devine. D : Motley. Royal Court, ondon. 1960. P : Guy Gravett.

past; Richard Johnson is her patient husband who understands. The " wrong side of the park " is a symbol for a marriage that is in grave danger, and also a description of the play's setting in an old house in the West Hampstead area upon the edge of Kilburn.

From abroad we have had the American play, *Inherit the Wind*, by Jerome Lawrence and Robert E. Lee (St. Martin's), which is based on the famous Dayton " monkey trial " of 1925 and the duel between two celebrated lawyers, one standing for the " fundamentalists " (all-or-nothing believers in the exact text of the Bible) and the other for freedom of thought. Andrew Cruickshank as the figure representing the defence lawyer, Clarence Darrow, has dominated the occasion. A fine play, though it failed to run long. A less good play, Eugene Ionesco's fantasy, *Rhinoceros* (Court) has packed its theatre to the doors, though it is a repetitive and tedious piece, directed over-theatrically by Orson Welles. The one triumph is Sir Laurence Olivier's performance of the little man, gentle, muzzy, humble, mildly alcoholic, who stands out when the herd instinct has taken everyone else.

Outside London, the Stratford-upon-Avon Festival began shakily with a production by Peter Hall, of *The Two Gentlemen of Verona*, the comedy that reminds one of its own line, " The uncertain glory of an April day ". The production is like that, though it will clearly develop with the Festival. Michael Langham's production of the second play, *The Merchant of Venice*, was better managed, in an eighteenth century setting and with a good, quiet Shylock by a young actor, Peter O'Toole. The Birmingham Repertory Theatre, whose productions of the Shakespeare chronicle plays are rightly famous, did a rich and exciting *Henry the Fourth* (bo parts) which received preposterous little notice, though Birmingham the easiest of journeys from Londo Bernard Hepton directed, and had Arthur Pentelow as an u exaggerated Falstaff, and Bernar Kilby enjoying himself in t Hotspur-Shallow " double " ma notable in our time by Olivier.

On the operatic stage, the Cove Garden production of Verdi *Macbeth* has dominated. It fantastic to think that this 113-yea old opera had not been seen London before. At Covent Gard Michael Benthall, of the Old Vi directed with a strong pictori realism though he had some troub with the masked witches. T singing was generally admirabl especially Amy Shuard's as La Macbeth, who is more domina than in the play. Tito Gobb Macbeth steadfastly shunned me drama. Francesco Molinari-Pr

Never Had It So Good, John Wiles. M : Bryan Bailey – Richard Martin. D : Arthur Ling. Belgrade Theatre Company, Coventry. 1960. P : Richard Sadler.

This play is built around Coventry and the conflict which arises between the older people and the younger generation.

Cette pièce concerne directement la ville de Coventry dont elle oppose la vieille génération aux jeunes.

ıre, à notre époque, de pouvoir
pplaudir l'auteur et, dans le cas
'une personnalité aussi éminente
ue Forster, le plaisir est doublé.
Il faut citer comme la plus im-
ortante, parmi les nouvelles pièces,
he Wrong Side of the Park (Le
Iauvais Côté du Parc) de John
Iortimer, au Cambridge (passée
epuis au St Martin). Margaret
eighton, dans le rôle de l'épouse
ıfermée dans le monde de ses
ıuvenirs et de ses rêves, y est
xtrêmement émouvante; Richard
ohnson joue le rôle du mari patient
compréhensif. Le « mauvais
ôté du parc », c'est le symbole
'une union compromise; c'est
galement une indication sur le
adre où se déroule la pièce : une
ncienne demeure à l'ouest de
Iampstead.

★

Pour ce qui est des importations,
faut noter la pièce américaine de
erome Lawrence et Robert E. Lee,
herit the Wind (St Martin); basée
ır le fameux procès de Dayton en
925, elle évoque la lutte entre
eux avocats célèbres, l'un défen-
ant les « fondamentalistes » (qui
rennent au pied de la lettre le
xte de la Bible) et l'autre défen-
dant la liberté de pensée. Andrew Cruickshank dans le rôle de l'avocat de la défense, Clarence Darrow, dominait nettement la situation. Cette excellente pièce ne tint malheureusement pas longtemps l'affiche. La fantaisie d'Eugène Ionesco, par contre, *Rhinocéros*, a fait des salles combles au Court; c'est pourtant une œuvre pleine de redites et présentée dans une mise en scène d'Orson Welles théâtrale à l'excès. Le grand succès de la soirée va à l'interprétation de Sir Laurence Olivier dans le rôle du petit homme ahuri, modeste, doucement alcoolique, qui seul s'oppose à l'instinct grégaire.

★

En dehors de Londres, le Festival de Stratford-upon-Avon a débuté cahotiquement avec *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, dans une mise en scène de Peter Hall; dans cette comédie, Shakespeare parle de la « gloire incertaine d'un jour d'avril », et la réalisation répondait à cette définition. Meilleure mise en scène, de Michael Langham, pour la deuxième pièce, *Le Marchand de Venise*, dans un décor XVIIIe et avec un bon Shylock, calme, joué par un jeune acteur, Peter O'Toole. Le Repertory Theatre de Birmingham, dont les réalisations shakespeariennes sont célèbres, a présenté un merveilleux, un passionnant *Henri IV* (les deux parties); ce spectacle, malgré la facilité qu'il y a à se rendre de Londres à Birmingham, est passé presque inaperçu. Bernard Hepton, qui signait la mise en scène, a su faire d'Arthur Pentelow un Falstaff sans outrance, tandis que Bernard Kilby s'en donnait à cœur joie dans le double rôle Hotspur-Shallow (une des plus célèbres interprétations d'Olivier).

★

Dans le domaine de l'opéra, c'est le *Macbeth* de Verdi, à Covent Garden, qui a dominé. Imagine-t-on que cet opéra, vieux de 113 ans, n'avait pas encore été présenté à Londres? Michael Benthall, de l'Old Vic, avait réussi une mise en scène d'un réalisme extrêmement pittoresque — malgré quelques difficultés avec les sorcières masquées. Les chanteurs furent, dans l'ensemble, admirables, surtout Amy Shuard dans le rôle de Lady Macbeth, plus important dans l'opéra que dans la pièce. Le

Œdipus Rex, Sophocles – Cocteau – Danielou – Stravinsky. M : Michel Saint-Denis. D : Abd'elkader Farrah. Sadler's Wells, London. 1960. P : David Sim.

delli conducted with the proper firmness.

The revival of *The Trojans* of Berlioz at Covent Garden also brought a magnificent performance from Amy Shuard, and Jon Vickers (the Aeneas) and Kirstin Mayer (the Swedish soprano, making her Covent Garden debut as Dido) were both in splendid voice. Diana Wynyard gave her own quality as an actress to the mimed part of Andromache. Sir John Gielgud directed as before, and with effect, even if it seemed that the wooden horse had not been improved by keeping.

At Sadler's Wells the New Opera Company staged a testing double bill of Schœnberg's monodrama, *Erwartung* (its first English stage appearance) and Stravinsky's *The Nightingale*. Schœnberg worked very hard with his single singer who trips over the body of her lover a midnight wood, but in perfor ance the work, for all its subtlet can pall. *The Nightingale*, direc by Colin Graham and with orchestra conducted by Brian Pri man, had an extraordinarily elab ate and sympathetic production, a it was sung with understanding.

J. C. TREW

✷

URUGUAY

WITH its three million inhabitants spread out over an area of some 117,000 square miles, Uruguay enjoys an intensive theatre-life which is mostly concentrated on its capital, Montevideo. In 1959 the town had two large theatres–the Solis and the Odeon–with more than 800 seats each; three smaller theatres–the Verdi, the Victoria and the Stella d'Italia–with about 400 seats each and eight small playhouses with an average seating capacity of 200 each: the Palacio Salvo, the Masque, the Theatre Studio, the San Antonio, the El Galpon, the Theatre Club, the Theatre-in-the-Round and the New Theatre-in-the-Round. Yet this profusion of playhouses does not fill the needs of the existing number of theatrical companies, of which the greater part are not professional. An official troupe, la Comedia Nacional, uses two stages simultaneously, whereas two others are used by private professional companies. The remaining playhouses are managed by an "independent" theatre which is a typically South-American feature and which flourishes in Uruguay. These "independents" are a unique sort of amateur who earn their living by activities unconnected with the stage, but who devote all their leisure to it, often playi every night as professionals do b entirely without pay. Takings a barely sufficient to cover the re of the hall and the cost of t production. All of which has n prevented these "independents from distinguishing themselves the last ten years by the quality their shows and the originality their repertoire.

★

Apart from the National Comed with its 14 years existence and high artistic level–the other profe ional companies aim chiefly commercial profit. Yet their act cannot live solely on what they ea from the stage and they have augment this with side-lines su as the radio for example. For

La Casamentera (The Matchmaker La Marieuse), Thornton Wilder. M: Concepcion Zorrilla. D: Adolfo Halty. Comedia Nacional del Uruguay, Teatro Solis, Montevideo. 1959.

lacbeth de Tito Gobbi évitait solument le piège du mélodrame. rancesco Molinari-Predelli dirigeait orchestre avec toute la fermeté écessaire.

Autre magnifique interprétation Amy Shuard dans la reprise des *royens* de Berlioz, à Covent Garden ujours. Jon Vickers (Enée) et irstin Mayer (une soprano suédoise ui faisait ses débuts dans le rôle e Didon étaient tous deux magnifiquement en voix. Diana Wynyard déployait ses qualités de comédienne dans le rôle mimé d'Andromaque. Sir John Gielgud avait repris sa propre mise en scène, toujours efficace... même s'il nous a semblé que le cheval de bois n'avait pas gagné en vieillissant.

Au Sadler's Wells, la Nouvelle Compagnie d'Opéra a présenté *Erwartung*, monodrame de Schoenberg pour la première fois sur une scène anglaise) et *The Nightingale* de Strawinski. Écrite pour une seule chanteuse, l'œuvre de Schoenberg peut lasser malgré son raffinement. *The Nightingale* (orchestre sous la direction de Brian Priestman) était monté par Colin Graham d'une façon extrêmement sympathique, et chanté avec intelligence.

J. C. TREWIN

URUGUAY

AVEC ses trois millions d'habitants répartis sur 187.000 km². Uruguay jouit d'une vie théâtrale tense, concentrée surtout en sa apitale de Montevideo. En 1959, n exploitait dans cette ville deux randes salles – le Solis et l'Odéon – e plus de 800 places chacune, trois lles moyennes – celles du Verdi, u Victoria et du Stella d'Italia – e 400 places environ, ainsi que uit petits théâtres de 200 places n moyenne : le Palacio Salvo, le Iasque, l'Atelier de Théâtre, le an Antonio, l'El Galpon, le Club e Théâtre, le Théâtre en Rond et Nouveau Théâtre en Rond. Cette profusion de scènes cependant ne suffit pas au nombre de compagnies existantes, dont la plupart ne sont pas professionnelles. Une troupe officielle, la Comedia Nacional, occupe simultanément deux plateaux tandis que deux autres sont occupés par des compagnies professionnelles privées. Le restant des salles est exploité par le théâtre « indépendant » qui constitue un phénomène typiquement sud-américain, très florissant en Uruguay. Ces indépendants sont une sorte bien spéciale d'amateurs qui vivent d'occupations étrangères au théâtre, mais qui consacrent à celui-ci tous leurs loisirs, jouant éventuellement tous les soirs comme des professionnels, mais sans recevoir la moindre rémunération. Les recettes suffisent à peine à payer la location de la salle et le montage du spectacle. Cela n'a pas empêché les « indépendants » de se distinguer cette dernière décade par la qualité de leurs représentations, le choix original de leur répertoire et le soin de leurs mises en scène. La Comédie Nationale mise à part, avec ses 14 ans de continuité et son haut niveau artistique, les autres troupes professionnelles recherchent davantage le succès commercial. Cependant les comédiens qui en font partie ne peuvent pas non plus vivre uniquement du théâtre et s'adonnent

La Luna en un Chal Arco Iris (Moon on a Rainbow Shawl), Errol John. M : Ugo Ulive. D : Mario Galup. Teatro Universitario, Montevideo. 1959.

moment, the Government, which up to now had shown itself somewhat neglectful in this, is drawing up a stage legislation which may provide for subsidies.

The outstanding events of 1959 were the opening of the Palacio Salvo, a small theatre with 250 seats, reserved for two independent companies; the Buenos-Aires tour of another independent group, El Galpon, in a work by Brecht which ran for a fortnight to packed houses, and finally the event known as the " National Theatre Days ". These were devoted to a competition for national dramatic works, patronized by the Municipality, which in this way encourages young playwrights by staging such works which have received an award. This year the contest resulted in prizes being awarded to six Uruguayan plays.

The best shows of the season among the professionals, were *Man, Beast and Virtue* by Pirandello, *The Matchmaker* by Wilder, *The Caine Mutiny Court Martial* by Wouk, and *Morts sans Sépulture* by Sartre. Among the independents should be mentioned *The Caucasian Chalk Circle* by Brecht, *Stéfano* and *Babilonia* by Discépolo at the " El Galpon ", *The House of Bernarda* by Lorca at the " Theatre Club ", *Look Back in Anger* by Osborne at the " Theatre-in-the-Round ", *Casina* by Plautus and *Pan y Circo* by Novas Terra at the " Free Theatre ", *Come Back Little Sheba* by Inge, *Huis Clos* (No Exit) by Sartre and *Silencio, gente en obra* at the " Masque ", *La Biblioteca* by Maggi at the " Peoples Theatre " and *300 Millions* by Arlt at the " New Theatre-in-the-Round ". Two other shows drew attention by their musical qualities and their overwhelming success with the public: *Caracol, col, col,* a revue staged at the " Theatre Club ", and *Todos en Paris conocen...,* a comedy by Novas Terra at t " Modern Theatre ".

Various important activiti marked the first months of 196 First of all, an experiment staging a play under canv during the summer, at Punte d Este. Then came an Internation Festival for Independents wi many interesting premières by s Argentinian companies, six loc companies and one Chilean on Finally, a Uruguayan tour Buenos-Aires is planned for t month of August, a Congress Latin-American Theatres for t month of November, and t granting of an annual subsidy 100,000 pesos for independent In the meantime, new profession groups have been created so th next winter the week-end posters w offer a choice of at least ten show All this indicates that theatric activity is rich and vigorous.

GUSTAVO ADOLFO RUEGGE

✶

U. S. A.

WILL the season just past be remembered in the decades to come for any outstanding event? Has a new and important playwright slipped into one of the many off-Broadway theatres during this rather uninspired epoch. As Brooks Atkinson pointed out recently, the general trend has been " of a theatre going through the motions with technical skill, but not heading in any particular direction ". Within that limitation, however, the New York Drama Critics found five different plays to vote for when they were called upon to chose the best new play by an American author.

The actual winner of the Critics Circle Award, *Toys in the Attic*, by Lillian Hellman, has the excellence we are accustomed to finding in that able and penetrating writer. She has a discipline and a sense of organization in her play structure that allows her to develop and explore her characters in depth. The result is a convincing reality of scene and action which com nands attention: the New Orleans family she depicts living in shabby discomfort in a once elegant Victorian house, are three-dimensional. The two sisters struggling to keep up appearances and save money for their always unsuccessful brother, the brother, his callow young wife and her wealthy mother, all these people act and interact with foredoomed inevitability. The play is excellently cast with Jason Robards as the brother who erupts on the scene with the loot of his first successful business deal. The older sister, who cannot bear to see him escaping from her possessive love, is played with deep understanding by Maureen Stapleton, and Irene Worth is cool and enigmatic as the wealthy mother of the young wife. Violence erupts when the source of the brother's sudden windfall is revealed, but not before the play has caught its audience in the spiderweb of the interrelations of its people.

Arthur Penn, the director of *Toys in the Attic* is also director of *The Miracle Worker* by William Gibson, as well as of Mr. Gibson's first play, *Two for the Seesaw*. T *Miracle Worker*, which received number of votes, is a touching ar true account of the poigna moment when the deaf, dumb ar blind child, Helen Keller, fir made contact with the human ra through a realization of the meanir of a single word. The play mig well have won the prize had n Miss Hellman's drama made i appearance. At any rate, sever critics voted for Mr. Gibson's pla and several for *The Best Man* b Gore Vidal, author of *Visit to Small Planet*. This political pla though not strictly biographica is a distillation of personalities i the public eye, the presidential ar vice-presidential nominees in a election year. Its timeliness brin it into sharp focus while its dead revelation of the machinations party politics makes it something an object lesson for conscientio citizens.

It is interesting to note th Brooks Atkinson, retiring doyen the New York drama critic selected *The Tenth Man* by Padc Chayevsky, directed by Tyro Guthrie, as his candidate for t award, a choice the writer of th

des occupations annexes telles que a radio par exemple. On élabore en e moment une législation théâtrale révoyant l'octroi de subsides par n État qui s'était montré jusqu'ici n peu trop négligent en ce domaine.

Les événements les plus saillants le 1959 furent l'inauguration du Palacio Salvo, petit théâtre de 50 places réservé à deux compagnies l'indépendants, la tournée à Buenos Aires d'une autre troupe indépendante – l'El Galpon – qui y joua pendant près de quinze jours à bureaux fermés une œuvre de Brecht, et enfin, l'organisation des ournées du Théâtre National. Celles-ci sont un concours d'œuvres ramatiques nationales, patronné ar la Municipalité, qui stimule insi les jeunes auteurs en assurant a représentation gratuite des œuvres rimées. Cette année, ce concours révélé six pièces uruguayennes.

Les meilleurs spectacles de la aison, chez les professionnels, furent *L'Homme, la Bête et la Vertu* de Pirandello, *La Marieuse* de Wilder, *Ouragan sur le Caine* de Wouk et *Morts sans Sépulture* de Sartre. Chez les indépendants, on peut citer : *Le Cercle de Craie caucasien* de Brecht, *Stéfano et Babilonia* de Discépolo à l'« El Galpon », *La Maison de Bernarda* de Lorca au « Club du Théâtre », *La Paix du Dimanche* d'Osborne au « Théâtre en Rond », *Casina* de Plaute et *Pan y Circo* de Novas Terra au « Théâtre Libre », *Reviens, petite Sheba* de Inge, *Huis Clos* de Sartre et *Silencio, gente en obra* par « Le Masque », *La Biblioteca* de Maggi au « Théâtre du Peuple », et *300 Millions* d'Arlt au « Nouveau Théâtre en Rond ». Deux autres spectacles forcèrent l'attention par leur qualité musicale et leur succès foudroyant auprès du public; ce sont *Caracol, col, col*, une revue du « Club de Théâtre » et *Todos en Paris conocen...*, une comédie de Novas Terra au « Théâtre Moderne ».

Diverses activités importantes ont marqué les premiers mois de 1960. Ce fut d'abord un essai de théâtre sous tente expérimenté pendant l'été à Punte del Este. Ce fut ensuite un Festival International des Indépendants avec diverses créations intéressantes par six troupes argentines, six troupes locales et une troupe chilienne. On annonce enfin une tournée uruguayenne à Buenos Aires pour le mois d'août, un Congrès du Théâtre d'Amérique latine pour novembre ainsi qu'une subvention annuelle de 100.000 pesos pour les indépendants. De nouvelles troupes professionnelles se sont créées depuis, de sorte que cet hiver les affiches de fin de semaine présenteront un choix de dix spectacles au moins. Tout ceci témoigne d'une vie théâtrale riche et vigoureuse.

GUSTAVO ADOLFO RUEGGER

ÉTATS-UNIS

DRIVÉE de tout événement vraiment saillant, la dernière saison ut, d'après Brooks Atkinson, « d'une rande habileté technique », mais ans orientation particulière. Ceci it, les critiques dramatiques neworkais découvrirent tout de même inq spectacles différents à mettre u scrutin lorsqu'on leur demanda e désigner la meilleure pièce méricaine de l'année.

En fait, le gagnant du Prix des Critiques, *Toys in the Attic* de Lillian Hellman, possède la perfection abituelle aux œuvres de cet écrivain perspicace et doué. Il y a, dans a construction de sa pièce, une iscipline et un art de l'agencement ui lui permettent de développer et 'analyser ses caractères en profondeur. Le résultat est d'une onnante vérité dramatique. La amille originaire de la Nouvelle Orléans qu'elle nous dépeint, est à ois dimensions. Vivant chichement ans une maison victorienne qu'on evine avoir été autrefois d'un luxe affiné, deux sœurs luttent âprement our sauver les apparences et venir a aide à leur frère, un éternel malchanceux flanqué d'une épouse-enfant et d'une belle-mère excessivement riche. Tous ces personnages agissent et réagissent les uns sur les autres suivant une inéluctable fatalité. La pièce est admirablement interprétée, avec Jason Robards dans le rôle du frère qui bondit sur scène avec le gain de sa première affaire réussie. L'aînée des sœurs, qui ne peut se résigner à le voir échapper à son amour possessif, est incarnée avec beaucoup d'intelligence par Maureen Stapleton, tandis qu'Irène Worth interprète le personnage de la belle-mère riche avec une énigmatique et voulue froideur. La violence du drame éclate dès qu'est révélée l'origine de la soudaine fortune du frère, mais non pas avant que la pièce n'ait enrobé le public dans l'écheveau solide de tous les liens psychologiques tissés entre les personnages.

Arthur Penn, metteur en scène de *Toys in the Attic*, est également celui de *The Miracle Worker* de William Gibson, ainsi que de la première pièce de M. Gibson : *Deux pour la Balançoire*. *The Miracle Worker*, qui obtint plusieurs voix lors du vote pour le Prix des Critiques, est l'histoire émouvante et authentique d'Helen Keller, enfant sourde, muette et aveugle, qui prend contact pour la première fois avec la race humaine en comprenant soudain la signification d'un simple mot. Cette pièce aurait aussi bien pu obtenir le prix, si Miss Hellman ne s'était point trouvée là. Plusieurs critiques, en tout cas, votèrent pour l'œuvre de M. Gibson; et plusieurs autres pour *The Best Man* de Gore Vidal (auteur de *Visite à une petite Planète*). Cette pièce politique, bien que n'étant pas rigoureusement biographique, dépeint quelques personnalités désignées comme candidats, au cours d'une année d'élections, à la Présidence et à la Vice-présidence des États-Unis. Son actualité la mit d'autant plus en valeur qu'elle nous offre une implacable révélation des intrigues politiques et qu'elle pourrait servir de leçon aux citoyens consciencieux.

Il est intéressant de noter que Brooks Atkinson, doyen des critiques dramatiques new-yorkais et qui prend cette année sa retraite, choisit *Le Dixième Homme* de Paddy Chayevsky, mis en scène par Tyrone

The Tenth Man. Paddy Chayefsk
M: Tyrone Guthrie. D: Dav
Hays. Booth Theatre, New Yo
1959.

chronicle would endorse. The play set in a ramshackle building converted into a synagogue by a small Jewish congregation in the suburbs of New York, is steeped in an atmosphere of faith, and folk-lore, of ritual and spiritual search, of modern psychology and ancient superstition that are subtly blended in this production. Director, playwright and actors live through a strange experience in an effort to free a young girl from a " possession" by a dybbuk? by hysteria? by mental illness? Who knows? Admirably acted and performed the theatre takes on something of the poetry and magic that too often escapes the crisp realism of the current stage.

The little theatres off-Broadway attempt to pursue this magic more consciously than the conventional theatre, but they are only occasionally successful. They should, however, be given full credit for their pursuit of these ideals. It is off Broadway that theatre-goers have been able to see plays by Chekhov, Shakespeare, Tolstoy, Pirandello, Yeats, O'Casey, even the Hindu classics as well as the " avant-garde " with Ionesco, Beckett and Genet. At least three American playwrights in this latter category have won warm praise, one of them, Jack Gelber, receiving a nomination for the Critics Circle Award for his play called *The Connection*. Produced by the Living Theatre in its small quarters, this hallucinating picture of the non-living of drug addicts as they wait for the man who brings them their dream, is one of the compelling events of the off Broadway season. Another was the production of Beckett's monologue, *Krapp's Last Tape*, followed by *The Zoo Story*, a short, sensitive dialogue between two men who meet by accident in Central Park. The play marked the début of a young American writer of promise, Edward Albee as did the production of *Too Close for Comfort* by Jack Dunphy. *The Prodigal* by yet another newcomer, Jack Richardson, is the not unusual experiment of using a classic Greek theme, the Orestes story, for a modern comment.

Off Boadway was responsible for the first production in America Ionesco's *The Killer*, which someh failed to catch the audience whi Ionesco can usually command, a Jean Genet's *The Balcony* not produced in France. Given wi much brilliance and ingenuity setting in the Circle in the Squa under the direction of José Quinte it elicited puzzled comment fr the critics and reactions from fu to admiration on the part of audiences that continue to atte its lurid rites.

On Broadway itself the plays French origin have had an unev reception, the most success depending more on effective acti than on critical enthusiasm for t texts themselves. There has be an unusual number of translatio and adaptations: two plays bas on Colette's novels *Chéri* and *Sec String*, Marcel Aymé's *Moonbir* Félicien Marceau's *The Good So* Anouilh's *The Fighting Cock*, Cam *Caligula* and finally, perhaps most successful of the season, English version by Christopher of Giraudoux's *Duel of Ang* starring Vivian Leigh and Ma Ure. It was, however, the Engl playwright, Peter Shaffer, wh *Five Finger Exercise*, directed Sir John Gielgud, won the Crit Circle citation for the best forei play. To polish off the awar *Fiorello*, a musical comedy ab former Mayor LaGuardia, selected as the outstanding musi of the season, but *My Fair Lady* taken all the headlines by arrival after much internatio palaver in Moscow, USSR, fo highly successful tour.

A new and original internatio theatre venture has been launc in New York by the recen created Institute for Advan Studies in Theatre Arts (IASTA short). The idea of its organiz

Iacbeth. Mu: Ernest Bloch. I: Benno D. Frank. Masks: ohn Puskas. Karamu heatre, Cleveland (Ohio). 957. P : Frank A. Muth.

uthrie, comme lauréat du prix — ioix que l'auteur de cette chronique tifierait volontiers. La pièce se asse dans un bâtiment délabré ansformé en synagogue par une etite communauté juive, dans un ubourg de New York. Elle est ite d'un mélange curieux de cherche spirituelle, de foi, de ttoresque, de cérémonial rituel, de perstition ancienne et de psychogie moderne qui se brasse subtilement au cours de la représentation. metteur en scène, l'auteur et les médiens vivent l'étrange expérence d'exorciser une jeune fille ssédée du dibbouk, ou rongée hystérie, ou tout simplement folle, i sait ? Admirablement jouée et ontée, la pièce dégage une poésie un enchantement qui font trop uvent défaut dans le réalisme du éâtre actuel.

Les petits théâtres en dehors de oadway s'efforcent d'atteindre tte féerie plus consciemment que théâtre conventionnel. Hélas! ils réussissent pas souvent. On vrait cependant, en raison de déal poursuivi, leur accorder eine confiance. C'est en dehors de oadway que les amateurs de éâtre ont pu voir des œuvres de hékhov, de Shakespeare, de lstoï, de Pirandello, de Yeats, O'Casey et des classiques hindous eme, sans oublier les spectacles vant-garde d'un Ionesco, d'un Beckett ou d'un Genêt. En tous cas, trois auteurs dramatiques américains appartenant à cette dernière école ont recueilli de vifs éloges. L'un d'entre eux, Jack Gelver, a même vu sa pièce *The Connection* présentée au scrutin du Prix des Critiques. Mise en scène dans la petite salle du Living Theatre, cette œuvre est la peinture hallucinante de la « non-existence » des morphinomanes attendant leur nourricier de rêves. Elle fut l'un des événements marquants de la saison hors-Broadway. Une autre date importante fut la représentation du monologue de Beckett *La dernière Bande*, suivie de *The Zoo Story* du jeune Américain Edward Albee. C'est le dialogue court et plein de sensibilité tenu par deux hommes qui se rencontrent par hasard à Central Park. Cette pièce a marqué les débuts d'un jeune auteur plein de promesses, exactement comme *Too Close for Comfort* a marqué les débuts prometteurs de Jack Dunphy. Un autre nouveau venu enfin, Jack Richardson, a tenté une fois de plus avec *The Prodigal* une version moderne du thème classique grec d'Oreste.

Hors-Broadway se chargea également de la première représentation en Amérique du *Tueur sans Gages* d'Ionesco, sans satisfaire toutefois le public habituel de cet auteur; et réalisa avant la France une première du *Balcon* de Jean Genêt. Montée avec beaucoup d'éclat et d'ingéniosité dans une mise en scène de José Quintero au Circle in the Square, cette pièce suscita des commentaires perplexes de la part des critiques, et, de la part des spectateurs, des réactions allant de la colère à l'admiration.

A Broadway même, les pièces françaises ont reçu un accueil plus ou moins favorable, leur succès dépendant plus d'une interprétation heureuse que d'un enthousiasme critique envers le texte même. Il y eut un nombre exceptionnel d'adaptations et de traductions : deux pièces, *Chéri* et *La Seconde*, tirées des romans de Colette, *Les Oiseaux de Lune* de Marcel Aymé, *La Bonne Soupe* de Félicien Marceau, *L'Hurluberlu* d'Anouilh, *Caligula* de Camus, et, enfin, celle qui obtint peut-être le plus de succès : la version anglaise par Christopher Fry de *Pour Lucrèce* de Jean Giraudoux, interprétée par Vivien Leigh et Mary Ure. Ce fut cependant l'œuvre de l'auteur dramatique anglais Peter Shaffer, *Five Finger Exercise*, mise en scène par Sir John Gielgud, qui fut considérée par le Cercle des Critiques comme la meilleure pièce étrangère. Pour en finir avec les prix, *Fiorello*, comédie musicale sur l'ancien maire La Guardia, fut désignée comme la plus marquante de cette saison. En revanche, *My*

John and Mimi Mitchell, is to create a centre for intensive study of directorial and acting techniques and styles from other countries. The plan is one which has been successfully pursued in scientific and scholastic fields, but has never before been tried in the theatre. During the last months, IASTA has invited experienced directors from three different countries to give a six-week workshop each in their particular styles of interpretation. Each director has produced with his student group – all actors – and for selected professional observers only, a play of his choosing. Lectures, round-table discussions, talks and illustrations complete an introduction to a style unfamiliar to the majority of our young actors. The first visiting director was Willi Schmidt of the Schiller Theater, Berlin, who directed Schiller's *Kabale und Liebe* in a new English translation, discussing and illustrating the Romantic school for the benefit of his double company of young performers. The second director was Jacques Charon of the Comédie Française who used M lière's *Le Misanthrope* in a po English version as his work script. The last director of season is Yuri Zavadski of Mossoviet Theatre, Moscow, w will illustrate the method, deri from his many years with Sta lavski and Vaktangov by direct *The Cherry Orchard* during his six-w stay. Next year will see direct from Japan, Italy, England, possi India, carrying forward the unic program of IASTA.

ROSAMOND GILD

✷

Fair Lady, parvenue à Moscou après d'interminables palabres internationales, est à la pointe de l'actualité et remporte un gros succès.

Une nouvelle et originale expérience théâtrale internationale a été lancée à New York par l'IASTA, Institut d'Études Supérieures en Art Dramatique. Le but de ses organisateurs, John et Mimi Mitchell, est de permettre l'étude approfondie des styles de mise en scène et d'interprétation pratiqués à l'étranger. Des confrontations de ce genre avaient déjà été organisées avec succès sur le plan scientifique par exemple, mais n'avaient jamais encore été tentées au théâtre. Au cours de ces derniers mois, l'IASTA a invité des metteurs en scène expérimentés, originaires de trois pays différents, à diriger pendant six semaines chacun un atelier d'application. Chacun des metteurs en scène a monté, avec un groupe de comédiens américains et devant des observateurs purement professionnels, une pièce de son choix. Des conférences, des discussions autour de la table ronde, des causeries et des illustrations ont complété cette présentation d'un style totalement nouveau pour la plupart de nos jeunes acteurs. Le premier invité fut Willi Schmidt du Schiller Theater de Berlin qui défendit l'école romantique avec une mise en scène d'*Intrigue et Amour* de Schiller dans une nouvelle adaptation anglaise. Le second invité fut Jacques Charon de la Comé Française qui choisit comme te d'étude *Le Misanthrope* de Moli dans une adaptation poéti anglaise. Le dernier invité enfin la saison est Youri Zavadski Théâtre Mossoviet de Moscou dans une mise en scène de *La Ceri* de Tchékhov, doit illustrer l'en gnement qu'il a reçu pendant longues années de Stanislavski Vakhtangov. L'an prochain, n verrons des metteurs en sc japonais, italiens, anglais, et pe être indiens, continuer ce p gramme d'étude absolument uni de l'IASTA.

ROSAMOND GILD

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITE STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1959.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are: LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER S.A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 84, avenue de l'Armée, Brussels, Belgium, (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner is: S. A. ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER, 141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is: Robert M. MacGregor, d b a THEATRE ARTS BOOKS, 333, Sixth Avenue, New York 14, New York; Robert M. MacGregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages or other securities are: NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this first day of October 1959, HAROLD HERMAN, Natoray Public. State of New York Nº 31-6866865, Qualified in New York County. Certified with New York Country Clk. Commission expires July 30, 1960.

ROBERT M. MACGREGOR
Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles.
Imprimerie S.A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, juin 1960. Printed in Bel

ART BYZANTIN

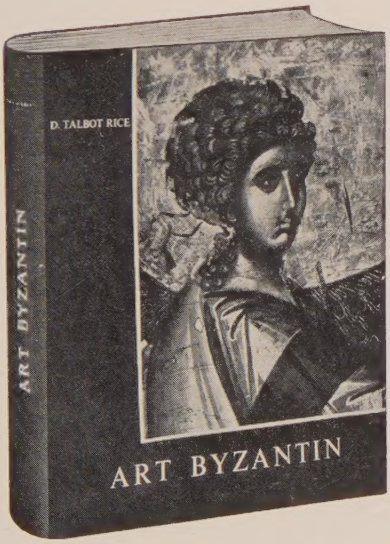
par DAVID TALBOT RICE

L'ART D'OCCIDENT tel qu'il s'est déroulé depuis le haut Moyen Age jusqu'à nos jours, est inconcevable sans le préalable épanouissement de l'art byzantin. Durant les siècles de fer que traversa l'Occident avant de connaître la renaissance carolingienne, c'est en effet l'art byzantin qui fut le dépositaire et le continuateur de l'art antique auquel il ajouta sa note propre fortement teintée d'orientalisme.

C'est à Byzance, la deuxième Rome, que cet art a connu son apogée et a trouvé ses meilleurs interprètes, aussi est-ce en se basant uniquement sur l'art conçu et créé à Byzance même, ou se trouvant sous sa dépendance directe, que David Talbot Rice a voulu étudier l'art byzantin. Son étude englobe aussi bien l'architecture que l'art de la sculpture et de la mosaïque, ainsi que les diverses branches des arts dits « mineurs » : orfèvrerie, tissage, etc. Depuis la première planche en couleur jusqu'à la dernière illustration en blanc et noir, c'est un panorama complet de l'art byzantin vu sous son jour le plus accompli qui se déroule ainsi sous les yeux du lecteur.

Chaque œuvre reproduite est une œuvre de choix et leur ensemble nous révèle des trésors souvent peu connus, dispersés dans les bibliothèques et les musées.

Ce travail fouillé et d'une érudition à toute épreuve s'est condensé en un ouvrage d'une valeur exhaustive tandis que son riche plan d'illustration en fait un document iconographique d'une qualité incomparable. Les notes encyclopédiques en marge des illustrations qui complètent ce livre en font d'autre part un guide sûr à travers l'archéologie byzantine.



Un ouvrage format 21,5 × 31 cm, 340 pages de texte avec 44 planches contre-collées en quadrichromie et 198 pages d'illustrations en blanc et noir. Reliure pleine toile sous jaquette en 5 couleurs.

Prix : 87,50 NFF — 875 FB

LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

PARIS BRUXELLES

LA PINACOTHÈQUE DE MUNICH

POUR LA CONNAISSANCE de la peinture occidentale aucun musée au monde, même pas le plus riche en chefs-d'œuvre de l'art européen, n'égale en qualité les célèbres collections de la Pinacothèque de Munich dont les portes se sont rouvertes le 7 juin 1957 après une fermeture, pour faits de guerre, de plus de dix-huit ans.

Ce livre, écrit par le conservateur même de tant de richesses, donne une synthèse parfaite des trésors accumulés dans ce musée. Il présente tour à tour les Primitifs allemands et néerlandais, les peintres flamands des XVIe et XVIIe siècles de même que ceux qui illustrèrent le Siècle d'Or hollandais, pour finir par les maîtres de l'art italien, espagnol et français.

En partant des trésors accumulés à la Pinacothèque de Munich, Ernst Buchner donne ainsi une véritable histoire de la peinture occidentale du XIVe au XVIIIe siècle. En spécialiste de l'art allemand, — cet art encore si mal connu en dehors des frontières de l'Allemagne, — il donne naturellement le pas aux maîtres d'Outre-Rhin pour les présenter sous un jour souvent totalement nouveau pour le profane, voire même pour les spécialistes de langue française.

Ce panorama de l'art européen est admirablement illustré de 42 planches en couleur d'une qualité incomparable auxquelles s'ajoutent 98 illustrations en blanc et noir toutes en pleine page et d'après des photos quasi toutes spécialement faites pour cet ouvrage.

Texte et illustrations font ainsi de ce livre le guide le plus précieux que l'on puisse trouver pour les richesses accumulées à la Pinacothèque de Munich, tandis que les notes en fin de volume forment de leur côté une véritable synthèse encyclopédique de la peinture européenne.

PRÉFACE DE
LEO VAN PUYVELDE

Un volume format 29,5 × 35 cm, 210 pages, dont 98 pages d'illustrations en blanc et noir sur beau papier couché et 112 pages de texte avec 42 planches contre-collées en quadrichromie. Couverture pleine toile sous jaquette en 5 couleurs.

Prix : 105 NFF — 1.050 FB

LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

PARIS BRUXELLES

Printed in Belgium